

FELMÉRI CECÍLIA

# SZABADSÁG A KERETEK KÖZÖTT

A FILMKÉSZÍTÉS ELSŐ KIHÍVÁSAI:  
FORGATÓKÖNYV ÉS FINANSZÍROZÁS

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

Felméri Cecília

Szabadság a keretek között



Felméri Cecília

---

# **SZABADSÁG A KERETEK KÖZÖTT**

---

A filmkészítés első kihívásai:  
forgatókönyv és finanszírozás

Presa Universitară Clujeană ■ Kolozsvári Egyetemi Kiadó  
2022

**Szaklektorok:**

Egyetemi tanár M. Tóth Géza

Egyetemi docens Lakatos Róbert

**Korrektor:**

Deák Szidónia

**Tördelés:**

Sütő Ferenc

**Borítóterv:**

Jánosi Andrea

**Külön köszönet:**

Schulze Éva

**Köszönet:**

Muhi András, Lakatos Róbert, Csibi László, Fekete Ibolya,  
Jankó Zsolt, Felméri Erzsébet

ISBN 978-606-37-1641-6

© Felméri Cecília, 2022.

Universitatea Babeş-Bolyai

Presa Universitară Clujeană

Director: Codruța Săcelean

Str. Hasdeu nr. 51

400371 Cluj-Napoca, România

Tel./fax: (+40)-264-597.401

E-mail: [editura@ubbcluj.ro](mailto:editura@ubbcluj.ro)

<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

# TARTALOM

ELŐSZÓ . . . . .	11
1. FEJEZET. FORGATÓKÖNYVÍRÁS ÉS AMI EZZEL JÁR . . . . .	13
MIT, MIÉRT, HOGYAN? . . . . .	13
MIT? . . . . .	13
Mi a történet? . . . . .	13
Mitől történet egy történet? . . . . .	14
Mi a funkciója a történetnek? Miért fontosak a történetek? . . . . .	15
A történet és az élet . . . . .	17
Mindenki élettörténete . . . . .	18
HOGYAN? . . . . .	19
A történet és a cselekmény . . . . .	19
Miért szükséges a cselekmény? . . . . .	21
Tartalom és forma . . . . .	21
MIÉRT? . . . . .	22
Hogy választjuk ki, hogy miből csinálunk filmet? . . . . .	24
A premissza . . . . .	25
A TÖRTÉNET ALKOTÓELEMEI . . . . .	28
A konfliktus . . . . .	28
A változás . . . . .	30
A FEJLESZTÉS . . . . .	31
A KARAKTER . . . . .	32
A karakterrajz . . . . .	32
Jellemzés és jellem . . . . .	33
Valós emberek és filmbeli szereplők . . . . .	36
A vágy mint a szereplő mozgatórugója . . . . .	36
A háromdimenziós karakter, a sokoldalú karakter . . . . .	37
A karakterben levő ellentmondás . . . . .	39
A karakter megírása . . . . .	40
Fiziológiai tényezők . . . . .	40
A szociológiai dimenzió . . . . .	40
A pszichológiai dimenzió . . . . .	41

A háromdimenziós karakter csontszerkezete . . . . .	42
Fiziológiai tényezők . . . . .	42
Szociológiai tényezők . . . . .	42
Pszichológiai tényezők . . . . .	42
A környezet . . . . .	43
A karakter megértése . . . . .	44
Karakterfejlődés . . . . .	44
Akarakterő a karakterben . . . . .	46
Típus és archetípus . . . . .	47
A monomitosz és a hős útja . . . . .	49
A hős útjának 12 állomása . . . . .	51
SZINOPSZIS, TREATMENT . . . . .	57
A szinopszis . . . . .	57
A logline . . . . .	61
A treatment . . . . .	61
Az outline . . . . .	62
A FORGATÓKÖNYV . . . . .	63
A forgatókönyv elemei . . . . .	64
A jelenetek (Scene) . . . . .	65
Szekvenciák (Sequence) . . . . .	69
Az ütemek (Beat) . . . . .	69
Felvonások (Act) . . . . .	70
A történet (Story) . . . . .	71
Fordulópontok és epizódjelenetek . . . . .	72
A lezárás. . . . .	73
A dramaturgia . . . . .	73
Narrációs technikák . . . . .	74
SZERZŐDÉSEK A NÉZŐKKEL . . . . .	75
Cselekménytípusok . . . . .	75
A klasszikus cselekményű film . . . . .	75
A minimalista cselekményű film . . . . .	77
Az anticselekményű film . . . . .	78
A cselekménytelen film . . . . .	79
Művészetpolitika és tartalom összefüggése . . . . .	79
A történet világa . . . . .	82
Az elbeszélés hiátusai . . . . .	85
A néző figyelme . . . . .	85
A véletlen . . . . .	89

Hiányzó láncszem . . . . .	90
A műfaj . . . . .	90
Az adaptáció . . . . .	94
A cím . . . . .	97
 A TÖRTÉNET NYELVE. . . . .	97
A forgatókönyv nyelvezete, szimbólumok, motívumrendszerek . . . . .	97
A nézőpont . . . . .	99
Ritmus és tempó . . . . .	100
 A FORGATÓKÖNYVÍRÁSRÓL SZÓLÓ KÖNYVEK . . . . .	101
Forgatókönyvíró konzultánsok, scriptdoktortok . . . . .	106
 A FORGATÓKÖNYV FORMAI SZABÁLYAI . . . . .	108
A forgatókönyv szerkezeti elemei . . . . .	110
SCENE HEADING: a jelenet címe . . . . .	112
<i>A jelenet típusa</i> . . . . .	112
<i>A helyszín</i> . . . . .	112
<i>A napszak</i> . . . . .	113
ACTION: akció, a jelenet leírása . . . . .	113
CHARACTER NAME: a szereplő neve . . . . .	117
PARENTHETICAL: zárójeles vagy közbevetett . . . . .	117
DIALOGUE: beszéd, párbeszéd, dialógus . . . . .	117
EXTENSION: kiterjesztés . . . . .	121
TRANSITION: átmenet egyik jelenetből a másikba . . . . .	122
SHOT: képkivágás és kameramozgásra utaló információk . . . . .	122
TITLE . . . . .	124
További szabályok . . . . .	125
További jelölések, rövidítések a forgatókönyvben . . . . .	126
Fontos! . . . . .	127
 AMIKOR A FORGATÓKÖNYV MELLÉ BELÉP A RENDEZŐ . . . . .	128
Ha a rendező saját ötlettel vagy forgatókönyvvel dolgozik . . . . .	129
Ha a rendező kapott forgatókönyvvel dolgozik . . . . .	129
A szerző . . . . .	130
Rendezői szemmel nézni a forgatókönyvre . . . . .	131
A rendező számára a forgatókönyvírás . . . . .	133



2. fejezet. FINANSZÍROZÁS . . . . .	137
A PRODUCER . . . . .	137
Ki a producer? . . . . .	138
A produceri szakma változása . . . . .	138
A produceri társszakmák . . . . .	140
Producertípusok . . . . .	142
A producer feladatai . . . . .	143
A produceri munka fázisai . . . . .	148
A producer felelőssége . . . . .	149
A FILMTERV ÉS A PRODUCER . . . . .	150
A forgatókönyv elküldése a producernek. Mit küldjünk? . . . . .	150
Mibe száll be a producer. A producer szempontjai . . . . .	151
Mi fontos a producer számára egy történetben? . . . . .	152
Forgatókönyv és projekt fejlesztések . . . . .	154
A FINANSZÍROZÁS TÍPUSAI . . . . .	155
Az önffinanszírozás . . . . .	155
Crowd funding vagy közösségi finanszírozás . . . . .	156
Közpénzek . . . . .	156
Az európai filmalapok típusai . . . . .	158
Regionális szintű alapok . . . . .	158
Nemzeti alapok . . . . .	159
Nemzetközi alapok . . . . .	159
A filmalapok pályázatainak kiválasztási kritériumai . . . . .	160
A filmalap és a pályázó közötti kommunikáció . . . . .	161
Pozitív diszkrimináció . . . . .	161
Kölcsön vagy támogatás a filmalap finanszírozása? . . . . .	162
A romániai pályázati rendszer Centrul Național al Cinematografiei . . . . .	162
A pályázati csomag . . . . .	163
A rendezői koncepció . . . . .	163
A képi koncepció . . . . .	164
Mood board. . . . .	164
A siker . . . . .	165
Adó-visszatérítések/adókedvezmények . . . . .	166
A koprodukciónk . . . . .	166
Privát pénzek . . . . .	168
Pre selling . . . . .	169
Barátok és szívességek . . . . .	169

A PITCHING . . . . .	170
Pitchingfórumok . . . . .	171
Felkészülés a pitchre . . . . .	173
Miből áll egy pitch . . . . .	175
1. Bevezetés . . . . .	175
2. Horog (hook) . . . . .	175
3. A sztori . . . . .	175
4. A csapat . . . . .	176
5. Gyakorlati vonatkozások . . . . .	176
A pitch eredménye . . . . .	176
Pitchtípusok . . . . .	177
 KIA KÖZÖNSÉG? . . . . .	 179
 A PRODUCER ÉS A RENDEZŐ VISZONYA . . . . .	 180
Együttműködés . . . . .	181
Zökkenők . . . . .	182
Hierarchia . . . . .	183
Az utolsó vágás (final cut) joga . . . . .	184
Produceri szemléletek . . . . .	184
Jogi keretek . . . . .	185
Opció szerződés . . . . .	185
Megbízási és felhasználási szerződés . . . . .	186
Diákfilmek . . . . .	187
A kisjátékfilmek . . . . .	187
 KÖNYVÉSZET . . . . .	 189
 FILMJEGYZÉK . . . . .	 193



---

## ELŐSZÓ

---

Rendezői és oktatói tevékenységem során mindig hiányoltam egy korszerű, átfogó filmrendezési szakkönyvet. Az angol nyelvű szakirodalom leginkább az amerikai filmes rendszerre íródott, ami azt jelenti, hogy sok minden nem alkalmazható a magyar, román vagy kelet-európai viszonyokra, filmes gondolkodásra, mert itt egyszerűen mások a gyártási, forgalmazási és esztétikai körülmények. Ezek között sem találtam olyat, amely túlmutatna egy rendezői gyakorlati kézikönyvön, és a konkrét technikai döntéseket filmművészeti kontextusban is értelmezné.

Egy játékfilm készítése rengeteg gyakorlati döntés meghozatalát jelenti: Ki játsszon el egy szerepet? Hova állítom a színészeket? Hova teszem a kamerát? Milyen képkivágásban filmezek? Milyen objektívvél? Mikor vágok? Minden gyakorlati döntésnek – akár tudatos, akár intuitív, akár esztétikai – a film stílusára kiható következményei vannak, amelyek egy adott filmtörténeti kontextusban érvényesülnek. Amikor rendezőként ezekre a gyakorlati kérdésekre keressük a választ, akkor eljárások és szabályok széles skálája áll a rendelkezésünkre a saját nemzeti filmiparunkból vagy a nemzetközi hagyományokból. Természetesen el is utasíthatjuk az épp aktuális hazai vagy nemzetközi trendeket, és földrajzilag vagy történelmileg teljesen más szabályrendszerhez folyamodhatunk, újraértelmezhetünk szabályokat, vagy különböző filmes hagyományok ötvözésére tehetünk kísérletet.

Még a leginnovatívabb rendezők sem nulláról találják ki a dolgokat, hanem egy létező filmes hagyományon belül újítanak. A filmtörténet egész stilisztikai eszköztárat bocsát az alkotók rendelkezésére, amelyet tetszés szerint alkalmazhatnak és fogalmazhatnak újra a saját céljaik szolgálatában, és ugyanígy a filmelméletek történelme is az alkotók rendelkezésére bocsát egy széles körű gondolattárat, amely egyrészt ösztönözheti az alkotót a saját útkeresésében, másrészt megerősítheti őt egyik vagy másik stílusra vonatkozó személyes preferenciáiban.

Ahhoz, hogy filmalkotóként a filmnyelv lehetőségeivel élve pontosan tudjunk fogalmazni, a témánkhoz a legmegfelelőbb stílust válasszuk, tisztában kell lennünk a forma lehetőségeivel, jelentéseivel, működésével, hatásával és ezzel egy időben a kontextusával is.

Jelen könyv a filmrendezés folyamatának első lépéseit tárgyalja, a forgatókönyvírást, illetve a film finanszírozásának lehetőségeit. Leszögezném, hogy az itt leírtak bizonyos fajta filmkészítési szemléleteket mutatnak be, ahol megfogalmazhatunk és rendszerbe

foglalhatunk sémákat és szabályokat, de el kell fogadnunk – és szabadságként értékelnünk azt –, hogy végső soron a művészetek és főként az alkotói munka területén kevés biztos kijelentést lehet tenni, mindig bevillanhat egy olyan szabad megközelítés, ami működik, és megkérdőjelez mindent, amit addig tudtunk.

Ez a könyv inkább gondolkodásmódról szól, mint szabályokról, nem azt állítja, hogy úgy kell játékfilmet készíteni, hogy be kell tartani mindazt, ami benne van – különösen, hogy egy-egy téma kapcsán gyakran egymással ellentétes megközelítéseket is bemutat. Fontos, hogy az olvasó megértse, hogy nincs mindenre érvényes szabály és recept. E könyv inkább betekintést kíván nyújtani abba, hogy a filmkészítés általában miként szokott működni, és figyelmeztetéseket tartalmaz arra vonatkozóan, hogyan nem működhet jól, illetve melyek lehetnek a buktatói.

„Minden filmkészítő ugyanazokkal a kérdésekkel találkozik, és mindenik megtalálja a maga útját, hogy megválaszolja ezeket.”

Patrice Leconte

„A filmkészítésben az a fantasztikus, hogy olyan szakaszok vannak benne, amelyek egymásba folynak, miközben nagyon különböznek egymástól. Az írás az első és legalapvetőbb dolog. Aztán következik a casting, ami egy teljesen más dolog. A forgatásnak megvan a maga saját kis világa. A vágás szinte olyan, mint az írás, abban, hogy kontemplatív és általában kevésbé áll az idő nyomása alatt, kivéve, hogy a technológia is implikált benne. Majd a hangkeverés, amely a filmkészítés legkevésbé megértett aspektusa. A fenti elemek mind kritikusan fontosak, és mindeniknek különböző tónusa és hangulata van. A rendező mindenik részben teljesen más hangulatban vesz részt. Mindeniket szeretem, és a maguk módján mind egyformán fontosak, mert az összes említett fázisban meg lehet csinálni vagy el lehet rontani egy filmet. Az írás azért nehéz, mert az a legelső aktus. Az ugrás a semmiből a valamibe.”

David Cronenberg.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Emery 2003, 153.

---

## FORGATÓKÖNYVÍRÁS ÉS AMI EZZEL JÁR

---

„A forgatókönyvírás területén nincsenek mindenható, minden esetre érvényes szabályok. Az a szabály, hogy nincs szabály. Minden egyes történetnek külön-külön kell megfelejteni, s megérteni a belső törvényeit.” (Schulze Éva)<sup>2</sup>

### ■ MIT, MIÉRT, HOGYAN?

---

A film történetmesélő műfaj. Minden film történetet mesél, még az is, amelyikről azt mondják, hogy nem. Minden filmkészítő, legyen az rendező, producer, látványtervező, vágó, operatőr stb. alapvetően történetmesélő.

„A forgatókönyvírás lényege, hogy jó történet kell, de az nem elég, jól is kell elmesélni.” (Schulze Éva)<sup>3</sup>

Mi a történet, azaz, mit mesélünk el? Miért meséljük el? És hogyan? – ezekkel a kérdésekkel kell elsősorban megküzdenuk a forgatókönyvírás során.

A mit? – az maga a történet.

A miért? – az, amit premissának vagy tartalomnak, rosszabb megfogalmazásban üzenetnek vagy alap gondolatnak tartunk, azaz, hogy miről szól.

A hogyan? – az, miként meséljük el ezt filmnyelven, hogyan meséljük el a történetet jelenetekben, filmes szituációkban, vizuális és narratív módon, dialógus segítségével.

A film összetevői tehát: egy alap gondolat, egy történet és egy vizuális megvalósítás.

### ■ MIT?

#### Mi a történet?

A történet nem más, mint az eseményeknek egy strukturált halmaza.

A történeteknek vannak közös ismérveik, ezek miatt történetek. „A világon minden történetnek van eleje, közepe, vége, mindegyikben van konfliktus és változás, forduló-

---

<sup>2</sup> Interjú Schulze Évával, Kollarik-Köbli, Magyar forgatókönyvírók I. 2017, 199. A továbbiakban Schulze-interjú 2017.

<sup>3</sup> Schulze-interjú 2017, 198.

pontok, bonyodalmak, tetőpont és megoldás. Ezek megléte különbözteti meg a történetet az események strukturálatlan halmazától.”<sup>4</sup>

Minden történetben van egy egyensúlyi helyzet, ezt valami megtöri, a legfontosabb karakternek vagy karaktereknek valamit el kell érniük, és ez különböző bonyodalmakon, mindenféle fordulópontokon keresztül eljut addig, hogy már tarthatatlanná válik a helyzet, tehát valahova el kell dőlni a dolognak, és attól függően, hogy milyen irányba dől el, lesz boldog, nem boldog vagy keserűes a vég.

### Mitől történet egy történet?

A történet abban különbözik a strukturálatlan eseményhalomtól, hogy van benne egy konfliktus, és van benne egy változás. Konfliktus és változás nélkül nincs történet. Tehát a történet során el kell jutni A-ból B-be, a történetnek van egy íve.

Annak ellenére, hogy egyes nagy rendezők azt mondják, történet márpedig nem kell, ők nem történeteket mesélnek, attól még mindig be lehet bizonyítani, hogy azoknak a nagy rendezőnek a látszólag történet nélküli filmjeik is történetet mesélnek, csak nem olyan könnyen észlelhetően, mint mondjuk egy olyan film, ami látványosan történetmesélő.<sup>5</sup> A néző agya ebben az esetben is történetet próbál összerakni belőle, és ha a film nem segíti őt ebben, akkor legyártja saját maga az összefüggéseket.

Óriási félreértések szoktak lenni a történettel kapcsolatban, mert a történetet gyakran összekeverik az akcióval. Történet alatt nem akciódömpinget kell érteni, hanem egy struktúrát, amelynek ismérvei vannak, és ezek megkülönböztetik a történetet az események szervezetlen halmazától.<sup>6</sup>

Azokban a realista stílusú filmekben is ott a történet, amelyek látszólag a valóságból kiragadott pillanat esetlegességét imitálják még akkor is, ha minél inkább hasonlítani szeretnének az élethez. Az élethez nem attól hasonlítanak, hogy nincs történet, hanem a megvalósítás módjában, kamerahasználatban stb. csak lehet, hogy kevésbé látványos a történet. A fikció soha nem tud az élet lenni, mert abban a pillanatban, hogy kiválasztja, hogy mit mutat, az már egy döntés, az már valamilyen struktúrába helyezi az eseményeket, ívet ad nekik, legfeljebb olyannak próbálja mutatni magát, mintha nem lenne konstruált. Azáltal, hogy valaki játékfilmet csinál, eleve struktúrát ad az eseményeknek. Sőt a dokumentumfilm is egy bizonyos mértékig fikció, mert nem lehet a szereplőket állandóan követni, és azáltal, hogy kiválasztunk valamit a szereplők életéből valamilyen gondolat, valamilyen ív, valamilyen struktúra mentén, abban a struktúrában már megtalálható a történet, még ha nem is annyira egyértelműen. A történetnek tehát milliárd formája van, többek között lehet olyan is, mint a realista filmek, ahol a megvalósítás módja erősít

<sup>4</sup> Schulze-interjú 2017, 198–199.

<sup>5</sup> Szakmai beszélgetés Schulze Évával, 2022. nov. 14., a továbbiakban Schulze 2022.

<sup>6</sup> „Soha az életben nem küldtek ki sehonnán”. Interjú Schulze Évával, Nagy–Szöllösi 2020, a továbbiakban Schulze-interjú 2020.

heti azt, hogy olyan érzésünk legyen, mintha nem egy megkonstruált történetet látnánk, hanem bemennénk kamerával az életbe, de ha valóban bemennénk kamerával az életbe, akkor nem maradhatna ki semmi. Van olyan film is, amelyben csak áll a kamera, és fölveszi, amit lát, de ilyenkor is van egy szervezőelv, például az, hogy kik és hogyan jönnek be, hogyan mennek ki, és az sem véletlen, hogy valamiért épp oda rakták le a kamerát, és épp azt vették fel, amit, és ezáltal valamilyen történetet mondtak el.

A történet tehát attól történet, hogy nem csupán csordogálnak az események egymás után, hanem strukturálva és sűrítve vannak, és van konfliktus és változás. Már az ősember is így mesélt történetet. Ez a hétköznapi életben is érvényes, ha valaki egy történetet mesél, és azt strukturálva mondja el, akkor föl tudja kelteni az érdeklődést, és más is meghallgatja, de ha már félórája hallgatunk egy történetet, és még fogalmunk sincs, mire megy ki a dolog, akkor megunjuk még akkor is, ha már nevettünk párszor, vagy sírtunk, és egy darabig még érdekelt is, de aztán belefáradunk, és nem értjük, hogy miért kell ezt nekünk végighallgatni. Van, aki jól mesél történetet szóban, van, aki jól mesél történetet filmben, és van, aki nem. Attól még lehetnek gyönyörű vizuális víziói, csodálatos részletek a filmjében, de az egész nem fog úgy hatni, ahogy kellene, mert egy jó játékfilmben a szemnek is kell adni, a fejnek is (hogy a néző fejben is kövesse), és az érzelmekre is kell hatni. Az igazán nagy filmek ezt a három dolgot teljesítik, olyan történetet valósítanak meg, ami ezt a hatást váltja ki.

### **Mi a funkciója a történetnek? Miért fontosak a történetek?**

A történeteknek az az elsődleges funkciójuk, hogy segítenek élni.<sup>7</sup> Ezért fontosak.

Miért nézünk, olvasunk, hallgatunk történeteket? Arisztotelész az Etikában megfogalmazta, hogy az ember örök kérdése: hogyan kell élni az életet? Az emberek képtelenek irányítani az életüket, nem tudják megragadni, formába önteni, befolyásolni. Ezért él bennünk a vágy, hogy megragadjuk az élet mintáit, valamiféle struktúrát fedezzünk fel benne, kiszámíthatónak lássuk. Ennek a formátlan és megragadhatatlan életnek ad formát a történet, a fikció. A történet alapeszköz az élethez – mondta Kenneth Burke kritikus.<sup>8</sup> A nézők azért néznek történeteket, hogy értelmet találjanak egy anarchikus világban. Jean Anouilh drámaíró szerint a fikció ad formát az életnek.

Az emberek számára értelmet nyújtanak a történetek, reményt nyújt, hogy az élet eseményeiben felfedezhető valamiféle struktúra, hogy az élet egymást követő eseményei történetként is megfogalmazhatók valamiféle értelmes logika mentén, hogy a változásnak van valamiféle értelme, és nem csak úgy csordogálnak egymás után életünk eseményei, értelmetlenül.

<sup>7</sup> Schulze 2022

<sup>8</sup> McKee 2011, 9.



Van olyan szemlélet is, amely szerint az emberek a történetektől csak szórakozást várnak, inkább menekülni szeretnének az élettől, mint hogy a történet által felfedezzék, de ez a leggyakrabban nem igaz, a néző a fikció által formát keres az életének, és számára a szórakozás az, hogy megpróbálja megragadni a történet értelmét, és közben erős érzelmeket él át, néha akár fájdalmas érzelmeket is. Minden jó történet szórakoztat, a komikumtól a tragikumig terjedő árnyalatokban, és egy ismeretlen, más életút lehetőségét mutatja meg a nézőnek.

Egy ember életében nagyon sok minden történik, de még több dolog nem történik meg, a történetek segítségével pedig millió olyan szituációt is megélhetünk, ami, annak ellenére, hogy a saját életünkben nem konkrétan ugyanúgy működik, vagy működne, de ad valami olyan érzést, olyan tapasztalatot, ami átélhető azon a szűk körön kívül is, amilyen szűk kört jelentenek egy adott történetben az adott helyszínen szereplő emberek. Ezért olvasunk történetet regényben, ezért nézünk filmet, ezért isszuk mindenféle lehetséges módon a történeteket, amelyek beépülnek az emlékeinkbe és a tudatunkba, és még ha tudatosan nem is azzal a kifejezett céllal tesszük ezt, hogy most tapasztalatokat szerezzünk, de mégis segítenek bennünket az életünkben számtalan helyzetben, akár ösztönösen is. Lehet, hogy van egy film, ami arról szól, hogy egy ember végül ki tudott lépni a gyerekkori traumáiból, és lehet, hogy csak egy néző, lehet, hogy három megrendül rajta, és magával visz valamit a szép képeken kívül, meg a jó színészeken kívül, és valahogy beépül az – ha nem is tudatosan –, hogy egy ember egy ilyen helyzetből tovább tudott lépni. Az is lehet, hogy nem is így fogalmazta meg magának, nem filozofált rajta, de lehet, hogy 10 év múlva, amikor olyan helyzetbe kerül, akkor – bár a részletekre már nem emlékszik, de – arra emlékezni fog, hogy annak ellenére, hogy nagy traumái voltak, valaki ott mégis tovább tudott lépni. Sőt az is lehet, hogy nem is idézi föl magában az illető történetet, de mégis segít neki. Ez egy titokzatos folyamat, az agynak egy fantasztikus képessége, hogy rögzít olyan élményeket, amik a későbbiekben tudatosan vagy tudattalanul, de hozzájárulnak az életünkhöz. A nagy élmények, legyen az zene, film, könyv, színház, emlékeztetések maradnak számunkra, és belénk épülnek. Ezért a legtalálhatóbb azt mondani a történetre, hogy segít élni. Ha van egy felszabadító nevetés, ha van egy megrendítő és egy könnyítő sírás, ha van egy tanulság, ha valami olyan dolog van, ami akár konkrétan segít egy döntésben, ezek mind az élet fontos részei, ezért van az, hogy az őseibertől kezdve a történetnek mindig óriási szerepe volt az emberek életében.

Soha annyi történet nem volt a világban, mint most, rengeteg történetet „fogyasztunk”, vannak, akik naponta akár többórányit. Az emberekben évezredek óta jelen levő, nagyon erős történetéhség lehet az oka, hogy a mítoszok, mesék, regények, filmek történetei valójában tapasztalatok, összefüggések, felismerések sokasága, amit a befogadó megért, elfogad vagy elutasít, amit a saját világára vonatkoztat, amit érzelmileg átél, amit egy adott pillanatban az életében felhasznál, amittől megrendül, stb.

A történetmesélés és befogadás aktusa valójában egy sajátos tapasztalatcsere, egy megismerési folyamat.<sup>9</sup>

A jó történet egyetemes emberi tapasztalatokra alapoz, és ezeket egy specifikus kulturális vagy történelmi közegbe helyezi. A nagy filmek így működnek, olyan dolgokat nyújtanak nekünk, amilyenekre szomjazunk. Egyrészt, felfedezhetünk egy olyan világot, amelyet mostanáig nem ismertünk, mindegy, hogy az realisztikus vagy fantasztikus, kortárs vagy történelmi, meghitt vagy epikus, és ez a jól megalkotott világ különösnek, egzotikusnak tűnik számunkra, ahol a hétköznapi is különlegesen hat ránk, mert klisémentes és természetes. Másrészt, miután beléptünk ebbe az új, érdekes világba, és az első látásra idegennek tűnő szereplők bőrébe bújunk, akiket a lelkünk mélyén mégis rokon lelkeknek érzünk, a konfliktusok meg a szereplők mélyén önmagunkra ismerhetünk. Ez a fiktív világ megvilágítja a saját világunkat. Tulajdonképpen ezért járunk moziba.<sup>10</sup>

Minden hatásos történet egy gondolatot ad át, és arra kényszerít minket, hogy elhiggyük, még hozzá olyan meggyőző erővel, hogy akkor is el kell fogadnunk a jelentését, ha az morálisan visszataszító. Platón szerint a történetmesélők veszélyes emberek, Kr. e. 388-ban arra is bízta az athéni városatyákat, hogy üzzék el a történetmondókat és a költőket.<sup>11</sup>

## A történet és az élet

Az író a történetekben akaratlanul is az életről alkotott saját meggyőződéseiről mesél, arról, hogy szerinte miért érdemes élni, miért érdemes meghalni, mi az igazságosság, mi az igazságtalanság. Csakhogy, amíg régebben az írók és a társadalom nagyjából egyetértettek az alapvető emberi értékeket illetően, ma ez már nem mondható el, ma az értékek relativává váltak, válságban vannak. Robert McKee szerint az értékek eróziója maga után vonja a történet erózióját is, pl. ma, amikor a nemek közötti egyenlőség növekszik, és ezzel együtt a nemek közötti ellentétek is, a családok szétesnek, a hagyományos férfi-nő szerepek megváltoztak, még nehezebb megérteni a szerelmet, mint valaha. És ha valaki úgy is érzi, hogy érti, egyre nehezebb ezt elmondania az egyre cinikusabb és szkeptikusabb közönségnek.<sup>12</sup>

Ahhoz, hogy jó történeteket írjunk, meg kell értenünk a történet és az élet közötti kapcsolatot. A történet az élet metaforája, túlmutat a tényeken, a lényeghez vezet bennünket. Ezért nem kell megfeleltetni a történetet egy az egyben az életnek, a történethez létrehozott világ a saját belső törvényszerűségének kell csupán engedelmeskedjen.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Muhi 2016, 5.

<sup>10</sup> McKee 2011, 3–4

<sup>11</sup> McKee 2011, 102.

<sup>12</sup> McKee 2011, 14.

<sup>13</sup> McKee 2011, 41–42.

A fikció tömörítés és metafora, ezért a fikcióban a hitelesség nem azt jelenti, hogy pontosan ugyanúgy történik valami, mint a való életben, hanem azt jelenti, hogy úgy is lehet, úgy is történhet. A jó történet a mindennapi külső és belső valóságot olyan költeménnyé gyúrja, amelyben nem a szó rímel a szóval, hanem az esemény rímel az eseménnyel, és ami tulajdonképpen az alkotónak egy másfél órás metaforája arról, hogy az élet olyan, amilyennek elmeséli. A történetnek el kell vonatkoztatnia a mindennapi élettől, és így van esélye arra, hogy felfedezze annak a lényegét, ugyanakkor nem válhat nagyon elvonttá sem, nem veszítheti el a kapcsolatát a valósággal. A történet nem azonos a realitással, a jó történet hasonlít az élethez, de nem annyira, hogy semmi másról se szóljon, csak arról, amit bármelyikünk láthat, ha az utcán járkal. Egy esemény még nem visz közelebb az igazsághoz, az csak tény. Az igazság az, amit az író gondol arról, ami történik, és ez az, ami minket, nézőket érdekel.<sup>14</sup> A személyes történetekben az lehet a veszély, hogy az író pontosan rögzíti a mindennapok tényeit, de a pontos tudósítás nem vezet igazabb történethez. Az igazság a dolgok felszíne alatt található, a valóság megmutatása csak részigazság, és ha az író csak a láthatót és a tapinthatót érzékeli, és mutatja meg, nem fedezi fel a dolgok mögött rejlő szervezőerőt, akkor az élet igazsága számára megfoghatatlan, és a története számunkra érdektelen.<sup>15</sup>

### **Mindenki élettörténete**

Syd Field szerint mindenkinek van egy elmesélni való története, csak a legtöbben nem tudják elmesélni. De meg lehet tanulni elmesélni.<sup>16</sup>

Minden ember és minden szereplő élettörténetében végtelen sok lehetséges történet van. Az író dolga, hogy ebből a több százezer órából kiválasszon néhány pillanatot, és ebbe a néhány pillanatba belesűrítse a szereplő egész életét. Egy életfolyamat két órába kell rövidíteni úgy, hogy közben azt is magába foglalja, ami kimaradt. Az élettörténetből valahogy elmesélt történetet kell létrehozni.<sup>17</sup>

Az írónak döntéseket kell meghoznia ahhoz, az élettörténet hömpölygő folyamából kiemeljen olyan eseményeket, amelyek – egy stratégia szerint szerkesztve – képesek kifejezni egy bizonyos életfelfogást, és képesek bizonyos érzelmeket kiváltani a nézőkből.<sup>18</sup> Az eseményt úgy kell kiválasztani, hogy egy változás történjen a szereplő életében, egy olyan változás, amelynek jelentősége van, nem triviális, amit nem a véletlen okoz, és amely a szereplő életét valamilyen érték mentén megváltoztatja, negatívból pozitívba, vagy fordítva.<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> McKee 2011, 20.

<sup>15</sup> McKee 2011, 19.

<sup>16</sup> Field 2005, 11.

<sup>17</sup> McKee 2011, 25.

<sup>18</sup> McKee 2011, 26.

<sup>19</sup> McKee 2011, 27.

Minden eseményt emberek idéznek elő, és emberekre van hatással – így kerülnek bele a további szereplők a történetbe. Minden esemény egy adott környezetben játszódik – ezáltal kép, akció, párbeszéd jön létre. Minden esemény tartalmaz egy konfliktust is – ami hatással lesz a szereplők és a nézők érzelmeire. A kiválasztott események nem kerülhetnek bele véletlenszerűen a történetbe, meg kell ezeket komponálni, el kell dönteni, hogy mi kerüljön be, mi maradjon ki, mi legyen a sorrend? Ahhoz, hogy az író választ adhasson erre a kérdésre, tudnia kell, hogy mi a célja.<sup>20</sup> Egy író egy átlagos egész estés filmhez körülbelül 40–60 ilyen eseményt, más néven jelenetet fog kiválasztani.<sup>21</sup>

## ■ HOGYAN?

### A történet és a cselekmény

Nagyon fontos, hogy megértsük, mi a különbség a történet és a cselekmény között.

A történet: amit elmesélünk.

A cselekmény: ahogyan elmeséljük.

A cselekmény az az eseménysor, amelyből a néző következtethet a film történetére.

A történet az az eseménysor, amelyeket a néző az elbeszélés során kapott információkból kikövetkeztet.

A történet nincs a vásznon, a vásznon a cselekmény van.<sup>22</sup>

A forgatókönyvírás lényege, hogy van egy történet, és azt hogyan tesszük át cselekménnyé. A történetet egy cselekménnyel meséljük el, és a cselekménynek az írott formája a forgatókönyv.

A történet nem ott kezdődik, ahol a film elkezdődik, a cselekmény kezdődik ott, ahol a film.

Tudomásunk szerint Arisztotelész volt az első, akit foglalkoztatott az, hogy mit is nevezzünk történetnek. Ő nagyon egyszerűen úgy fogalmazott: a történet egy olyan eseménysor, melynek van *eleje, közepe, vége*. A filmes történetmesélés sajátosságait David Bordwell fejtette ki először, akinek kutatásai fordulatot jelentettek a filmes narratológiában. Bordwell legfontosabb megállapítása, hogy a filmes történet *valójában nincs ott a képernyőn, nincs ott a vásznon*. Amit látunk és hallunk az egy értelmezésre váró töredékes cselekménysor, rengeteg hang, képi utalás, melyekből mi magunk állítunk össze valamiféle narratívát.

<sup>20</sup> McKee 2011, 26.

<sup>21</sup> McKee 2011, 28.

<sup>22</sup> Muhi 2016, 12.

Valamely film története tehát az, amit a cselekményből és az elbeszélő információiból a néző *kikövetkeztet*. Ezért van az, hogy minden néző másképp fogja elmondani a látott film történetét.<sup>23</sup>

Ahogy a néző kikövetkezteti a történetet, ok-okozati logika alapján történik. *A történetet a nézőben az okság, a motivika teremti*. Feri szereti Marit. Mari is szereti Ferit. Bol-dogok. Ez az eseménysor önmagában még nem egy történet. A történet lényege a konfliktus és a változás, illetve a néző ezeket összeköti az ok-okozati logika alapján. Itt és itt, *ezért meg ezért*, ez és ez történt. A lényeg, hogy valami megváltozott. Feri és Mari szeretik egymást, de mivel Mari sokszor megcsalja Ferit, Feri kiábrándul Mariból. Ennek a cselekménysornak van eleje, közepe, vége, bármilyen rövid, van konfliktusa, és van benne változás, ezt a cselekménysort már egyértelműen történetként érzékeljük. Ha a néző nem érti, vagy nem ismeri meg a változások okát, akkor nincs számára tétje az elbeszélte eseményeknek, nem állnak össze történetté. Okság nélkül tehát nincs történet. Két vagy több tény egymás mellett még nem történet.<sup>24</sup>

Egy cselekménysor motivikai láncát nem könnyű feladat kiépíteni, mert a néző itt a legéberebb, a mese ok-okozati összefüggéseit folyamatosan összeveti a tapasztalataival és az ismereteivel. Ha pedig hitelességi problémája adódik, akkor azon fog rágódni, és nem a filmre, a történetre figyel majd, illetve a történet folytatását is fenntartásokkal fogadja. Az okság ábrázolása egyébként a mozgókép számára már eleve, filmnyelvileg nehézséget jelent. A filmkép ugyanis – ahogyan Balázs Béla írja – nem ragozható. A „filmnyelv” nem olyan komplex és hajlékony, mint a természetes nyelv. Az irodalmi szövegtől eltérően a filmszöveg nehezen mondja, hogy „ezért”, „emiatt”. A mozgókép elemi, nyelvi szinten nehezen ábrázolja az ok-okozati összefüggéseket. Az összefüggéseknek a néző fejében kell összeállniuk.<sup>25</sup>

A történet és a cselekmény között tehát fontos különbséget tenni, mert a forgatókönyvírásnak az a praktikus része, hogy hogyan mesélünk el egy történetet szituációkban, viselkedésben, vizuálisan, láttatóan stb., vagyis, hogy mi az, amit mesélünk, és azt hogyan tudjuk filmnyelven elmesélni.

Egy történetet nagyon sokféleképpen lehet elmesélni. Ezért lehet ötvenezredszer is szerelemről és féltékenységről filmet csinálni.

Egy film története gyakran korábban kezdődik, esetleg hamarabb, vagy később ér véget, mint maga a filmelbeszélés. A filmekben, a jelenetekben gyakori az in medias res kezdés, amikor az elbeszélő valahol a közepén vág bele a mesélésbe, és az előzményeket csak később tudjuk meg, vagy csak következtethetünk rájuk. Sokszor, időszerűe miatt, csak utalnak a filmben a történet szempontjából fontos eseményekre, pl. úgy, hogy valaki fontos múltbeli eseményeket mesél el egy jelenetben, esetleg a narrátor összefoglalja

<sup>23</sup> Muhi 2016, 5.

<sup>24</sup> Muhi 2016, 6.

<sup>25</sup> Muhi 2016, 6.

az előzményeket. Ha in medias res kezdünk, akkor lehet, hogy megborul az időrend, a háromfelvonásos szerkezet, de attól a történet még ugyanaz marad, csak ilyenkor a nézőnek kell összeállítania a történet korrekt időrendjét is. Ha a történetnek megvan az eleje, közepe, vége azt a filmben úgy meséljük el, ahogy akarjuk. Ezért lehet, hogy a cselekménynek és a történetnek más lesz az expozíciója, a cselekménynek a film elején kezdődik az expozíciója, mert amit látunk, az a cselekmény, de a történetnek az expozíciója lehet, hogy a film közepén fog kiderülni. Ezért kell nagyon pontosan tudni a történetet, pláne, ha bontjuk az időrendet.

Godard: a történetnek van eleje közepe vége, a filmnek is, csak nem biztos, hogy ebben a sorrendben. De attól még ugyanazt a történetet meséljük, csak máshogy, és ez a film nagyszerű lehetősége, hogy szabadon ugrál időben, térben.

### **Miért szükséges a cselekmény?**

A film egy csodálatos művészet, nagyon sok mindenre képes, fantasztikusan visszaadja a valóságot, hatalmas méretekben, sztereó hangzással, de a belső tartalmak kifejezésére csak úgy alkalmas, hogy a karakterek cselekedetei és viselkedése által mutatunk meg mindent, ami bennük zajlik, legyen az gondolat, érzés, cél, szándék. A szereplők viselkedéséből meg a cselekedeteiből derül ki, hogy valamelyik szereplőre hogyan hat valami, milyen viszony van közöttük és a többi szereplő között. Ez az, amit látunk, és ebből szűrjük le azt, hogy hol tart éppen a karakter, mire gondol, mit érez, a történet ívében hogyan változnak benne a dolgok, és ezek milyen külső cselekedetekben jelennek meg. A történetet a filmben csak jelenetről jelenetre haladva lehet elmesélni, olyan szituációkba téve a szereplőt, ahol a történet adott pontjának megfelelően tud létezni, gondolkodni, viselkedni, és mindez a cselekvéséből derül ki.

### **Tartalom és forma**

A történet nemcsak annyiból áll, amit elmesél az író, hanem az is hozzátartozik, ahogyan elmeséli. Attól lesz eredeti egy film, egy történet, ahogyan a forma és a tartalom ötvöződik, ugyanolyan fontos a témaválasztás, mint az egyéni történetmesélés. A tartalom és a forma inspirálják és befolyásolják egymást. Amikor a történet tartalmát átdolgozzuk, a forma is változik, és amikor a formával játszunk, az befolyásolja a történet gondolati és érzelmi tartalmát is.

A nagy forgatókönyvíró egyéniségeknek, filmalkotóknak, mint pl. Ingmar Bergman, John Cassavetes, Robert Altman stb. olyan egyéni elbeszélési stílusuk van, amely csak rájuk jellemző, és amely tulajdonképpen a legbelső látásmódjukat tükrözi. A formával kapcsolatos döntéseik (a szereplők száma, az események ritmusa, időbeli sorrendje, konfliktusszintje) és a történet tartalmával kapcsolatos döntéseik (a helyszínek, a szereplők, az alapötlet) mély, szerves kölcsönhatásban vannak, és egy nagyon eredeti forgatókönyvet eredményeznek.

Tulajdonképpen már a forma, a történetek megjelenési módja, a szerkezet is, ahogy a forgatókönyvíró kiválasztja, és egymás után rendezi az eseményeket a forgatókönyvében az is arról ad hírt, hogy az író számára hogyan kapcsolódnak össze a valóság különböző síkjai. Már a szerkezet kirajzolja az író személyes világképét, a véleményét azokról a mintákról és összefüggésekről, amelyek meghatározzák, hogy miért és hogyan történnek a dolgok a világban, tulajdonképpen kirajzolódik az író saját térképe a világ rejtett rendjéhez. Ilyenkor a forma hozzáadódik a tartalomhoz, a forma és a tartalom között mély kölcsönhatás van. A nagy filmrendezők azért válnak ki a tömegből, mert úgy választják ki a tartalmat, mint senki más, úgy szerkesztik a formát, hogy az is a saját egyéni látásmódjukat tükrözi, és ezt a kettőt úgy alakítják stílussá, hogy ez csak rájuk legyen jellemző.<sup>26</sup>

Természetesen itt is számít az egyensúly, a mérték, Robert McKee szerint a forma dominanciája, „a művészfilmes ravaszkodás”, hogy eredetit alkossunk nem vezet valódi eredetiséghez, hanem csak felhívja magára a figyelmet, mint az infantilis gyermek, és árt a filmnek.<sup>27</sup>

## ■ MIÉRT?

Az első: mit

A második: hogyan

És közben van a miért?

A miért? nem más, mint az alkotói szándék, a premissza, a koncepció, a válasz arra, hogy miről szól, miről akar beszélni, mit állít. Az, ami a legbelsőbb magja egy történetnek, és így az ebből írt forgatókönyvnek és jó esetben a filmnek is, és ami a személyes érdeklődésen túl a nézők érdeklődésére is számot tarthat, és ez összefügg azzal, hogy hogyan is választjuk ki, mi segít abban, hogy eldöntsük, hogy egy téma, egy történet alkalmas-e a megfilmesítésre, vagy nem.

Nehéz feladat olyan jeleneteket és pillanatokat írni, amelyek rezonálnak a nézőkkel, hacsak a forgatókönyvíró személyesen nem ismerős az anyaggal, amiről ír. Az írónak tehát arról érdemes írnia, amit ismer, amit látott, tapasztalt, átélt, arról tud hitelesen mesélni. A filmkészítés igaz dolgokról szól még akkor is, ha fiktív világban játszódik.<sup>28</sup>

Ha van egy személyes, fontos állításom, ami nemcsak a filmem szereplőinek a fontos, hanem több millió embernek, akik nem pontosan ugyanebben a szituációban vannak, mint a szereplőim, de az alapgondolat érvényes rájuk is, akkor esélyes, hogy a film állítása eljut hozzájuk, és megérinti őket. Ezt nem kell tudni a nézőnek megfogalmazni, ezt érez-

<sup>26</sup> McKee 2011, 7–8

<sup>27</sup> McKee 2011, 7.

<sup>28</sup> Tomarick 2011, 9.



nie kell, ez az, ami az alkotó személyes érdeklődését összeköti a lehetséges, minél tágabb körű nézői érdeklődéssel. Amelyik filmben, történetben ez nincs meg, az személyeskedés, öncélú, és lehet, hogy az alkotó nagyon érti, hogy miért csinálta, és lehet, hogy szépek a képek, de nézőként nem tudom, hogy mit kell éreznem, miért kell ezt nézmem? Egy filmnek van egy optimális hatása, hogy a nézőnek tetszenek mondjuk a képek, a színészi játék, gyönyörű volt, erős volt az atmoszféra, stb., de mindeközben éreznie kell azt is, hogy zajlik ott valami, ami őt is érinti, tud vele rezonálni. És itt köszön vissza az a korábban tárgyalt kérdés, hogy miért nézünk történeteket, miért fontosak számunkra a történetek.

Az esetek döntő többségében az írás folyamatának az elején még nincs pontosan megfogalmazva, hogy miről szól. Bergman szerint az intuitív gondolatainkat idővel racionalisan is meg kell értenünk. A *Persona* (1966) című film úgy kezdődött, hogy Bergman ült Stockholmban egy parkban a padon, gyönyörű őszi napsütés volt, és pár paddal arrébb két nő neki háttal ült, mind a ketten nagy kalapot hordtak, a kezüket a fénybe tartották, és nézegették, és nem bírta a szemét levenni róluk. Eltelt néhány év, és ez a kép még mindig benne volt, ezért úgy döntött, hogy kezdeni kell vele valamit. Egy intuíció, egy téma bármi lehet, egy személyes emlék, személyes indíttatás, ami foglalkoztat, minduntalan felbukkan, eszembe jut, esetleg nem hagy nyugodni. De ha nem értem meg, hogy miért foglalkoztat ez engem ennyire, akkor nem fogok tudni rendet tenni abban a kavalkádban, amit egy ilyen indíttatás hatására felbukkanó gondolatok jelentenek. Tehát először van egy intuíció, ami döntő része a folyamatnak, de legalább annyira döntő az is, hogy ezt racionalizálni is kell. A dramaturgia és a forgatókönyvírás az, ami elsősorban racionalizálja. A dramaturgia feszültségadagolás, azt nem lehet intuitív módon csinálni – illetve részleteiben lehet, mert mondhatom, úgy érzem, hogy ide ez kell, oda az kell, de biztosan nem lehet intuitív az egész folyamat. Ha viszont nincs jelen semmiféle intuíció, hanem spekulálok, tehát ha nem egy emléket mondok el, nem egy tapasztalatot, nem egy zenére hivatkozom, nem egy álmod mesélek el, hanem valamit kiagyalok, és arra ráaggatok mindenfélét, az spekuláció, és abból soha nem lesz jó történet. Az intuíció és a racionalizálás állandóan váltakozik az alkotói folyamatban, és egyik nincs a másik nélkül, mint ahogy forgatókönyv nincs történet nélkül, és mit sem ér a történet, ha nincs jó forgatókönyv és az nincs jól megcsinálva.

A történet, mint az élet metaforája, sűrít, és egy fő konfliktust követ végig. Ez nem mindig látszik tisztán, és nem is kell, de valahogy ösztönösen és tudatosan eszerint kell működtetni a történetet és ennek megfelelően a forgatókönyvet is. Antonioni azt mondta, hogy ő mindig azon gondolkodik először, hogy miről csinál filmet, és csak utána jön a hogyan. De természetesen mindenki úgy csinálja, ahogy tudja.

Olyan film nincs, aminek a története, vagy főleg a tartalma ne lett volna már megcsinálva, attól lehet újra és újra elővenni a szerelmet, a traumát, hogy új helyzetben új alkotó a saját látásmódjával más országban más korban mutatja meg. Különben nem lehetne filmet készíteni többet a szerelemről, a féltékenységről, a hatalomról, mert már mindent



megcsináltak. Ezért olyan nagyon fontos a témaválasztásnál, hogy az alkotók tudják, hogy mit akarnak a filmmel, mi a saját megközelítésük, mert ez teszi lehetővé, hogy ne közhelyesen csinálják meg a 25 ezredik filmet ugyanabban a témában vagy műfajban. (Természetesen vannak példák, amikor közhelyesen csinálnak meg egy filmet, de most nem a filmiparról van szó, hanem arról, amit filmművészetnek nevezünk, és bár a kettő nem mindig válik el élesen, azért vannak olyan vetületek, amikor élesen elkülönül.)

### **Hogy választjuk ki, hogy miből csinálunk filmet?**

Egy játékfilmmel éveket tölt el az ember, rengeteg döntés meghozatalával jár egy film elkészítése, és ezek közül az első és legfontosabb, hogy mi az a téma, amiből történetet fejlesztünk, és majd hogyan meséljük el azt.

Hogyan döntünk el, hogy egy történetet érdemes-e megfilmesíteni, vagy sem?

Vannak az egymás utáni strukturálatlan események, amikből nem csinálunk filmet, és van az eseményeknek egy bizonyos strukturált formája, amiben van konfliktus meg változás, vagyis a történet. Erről a történetről el kell dönteni, hogy alkalmas-e filmre.

Azt kell vizsgálni, hogy ami engem érdekel, abban benne van-e az, amit Robert McKee kontrolláló gondolatnak hív. A kontrolláló gondolat tehát azonos azzal, hogy miről szól a film, miről akarok filmet csinálni, mit akarok állítani, miért csinálom ezt a filmet. Vagyis a személyes érdeklődés az elsődleges szempont, de mögötte meg kell találni a történetben azt a fontos tartalmat is, amit Egri Lajos premisszának nevez, a kritikusok üzenetnek, de Schulze Éva szerint mi nem üzenetünk a nézőknek, hanem van egy állítás, amit közlünk. A kontrolláló gondolatnak mint szervezőelvnek olyan gyakorlati haszna is van, hogy amikor írás közben elveszünk a jelenetekben meg az anyagban, akkor célszerű visszafordulni ahhoz, hogy mit is akarunk állítani ezzel a filmmel, ami több annál, mint ami a szemünk előtt lezajlik, ami valami olyan tartalmat hordoz, ami több emberhez el tud jutni. Ezért is nagyon fontos, hogy meg tudjuk fogalmazni, hogy mi az állítása a filmnek. Ezzel a filmmel azt állítjuk, hogy... és lehet, hogy a néző nem pontosan azt érti majd, amit mi, de nagyjából érteni fogja, hogy mi körül zajlik a dolog. Olyan történetet szeretnénk elmondani, ami lehetőleg minél több emberhez eljuttatja azt, amit mi magunk az adott témáról gondolunk vagy érzünk.

A jó filmötletben benne van egy erős, jó történetnek a lehetősége, ami több annál, mint aminek első ránézésre látszik, ami képes lehet érzelmi és gondolati hatást kiváltani, amiben van vizuális potenciál, amely azt sugallja, hogy inkább filmre alkalmas, mint regényre vagy filozófiai esszére. Akkor jó egy filmötlet, ha érzékelhető, hogy nemcsak a film alkotóit fogja érdekelni, hanem másokat is.<sup>29</sup>

Ha valaki jól mesél történetet, akkor az maradandó hatást kelt a nézőkben, és végső soron ez a cél, ha egy filmes magának készíti a filmet, az nagyon öncélú, minden filmnek

<sup>29</sup> Schulze-interjú 2017, 198.

kell legyen közönsége, a filmkészítés nem magánügy.<sup>30</sup> Fontos, hogy egy film elérje azt a réteget, aki erre a fajta világra kíváncsi és nyitott, mindegy, hogy a film közönségfilm vagy művészfilm. Nem az a siker, hogy százezer ember megnézi, hanem ha azt éri el, akire hatni tud.

Ez különben gyakorlati szempontból is fontos kérdés a filmkészítésben, hogy ki a megcélzott néző, ki a célközönség, kinek szánjuk a filmet? Nem mondhatjuk, hogy a világon mindenkinek, mert tudjuk, hogy olyan téma, elbeszélésmód nincs, amelyik minden néző érdeklődésére számot tarthat, általában csak bizonyos típusú nézők érdeklődésére számíthatunk. De például meg lehet fogalmazni azt, hogy szeretnénk, ha segítene olyan embereknek, akik hasonló problémákkal küzdenek, mint a filmünk szereplői.

### A premissza

A premissza fogalmát Egri Lajos vezette be *A drámaírás művészete* című könyvében. A premissza nem más, mint az író által igaznak gondolt előtétel, tézis, téma, koncepció, központi ötlet, alapötlet, végcél, cél, tárgy, hajtóerő, alapérzelem. A premissza az író meggyőződése egy adott kérdéssel kapcsolatban, valami számára fontos gondolat, amit el szeretne mondani, igazolni szeretne az elmesélt történettel.

Ebben a részben azt foglalom össze, amit Egri Lajos mondott a premisszáról, és bár remélem, hogy Egri állításai segíthetnek a forgatókönyvírás bizonyos szakaszaiban, ugyanaz érvényes rájuk is, mint ami minden forgatókönyvírói elméletre és szabályra: leginkább kontrollként érdemes használni, nem pedig sorvezetőként, egy felfogást, szemléletet tükröz, nem pedig az egyetlen járható utat jelöli ki a filmkészítésben.

Egri szerint életünk minden pillanatának megvan a saját premisszája, akár tudatosítjuk ezt az adott pillanatban, akár nem, ez lehet olyan egyszerű is, mint hogy át akarok menni a szobán, és lehet olyan komplex is, amely az egész életemre hatással van, mint pl. egy érzelmi döntés, amelytől a további jóllétem függ.<sup>31</sup> A premissza tulajdonképpen nem más, mint a tettek mögötti mozgatóerő.<sup>32</sup> Minden karakternek megvan a saját premisszája, saját meggyőződése, amely szerint az életét éli, és amelyet az eddigi élettapasztalataiból szűrt le. A különböző karakterek premisszáinak a szembeállítása okozza a konfliktust.<sup>33</sup> A főszereplő legfontosabb tulajdonsága mindenképpen a történet fő premisszájából ered.<sup>34</sup>

Az írást az ember nem mindig azzal kezdi, hogy tudja, mi a premissza, gyakran az ötlettel vagy a cselekménnyel indít, a kezdéshez elég egy karakter, egy helyzet,

<sup>30</sup> Schulze-interjú 2017, 198.

<sup>31</sup> Egri 2008, 1–3.

<sup>32</sup> Egri 2008, 11.

<sup>33</sup> Egri 2008, 24–25.

<sup>34</sup> Egri 2008, 22.

egy gondolat is, ami aztán továbbfejlődik, és amiből szép lassan körvonalazódik, hogy miről is szól a történet. Tegyük fel, az írónak van egy ötlete, egy gondolata, egy hangulata, amit ki akar fejezni. Meg kell találnia hozzá a megfelelő szereplőket, helyzeteket, amelyek a legközelebb visznek ahhoz, hogy pont azt fejezze ki, amit akar. De ha nem tudja, hogy pontosan mit akar, milyen alapon válassza ki a több ezer lehetséges szereplő és helyzet közül azt, amelyik neki kell? Ilyenkor nagy az esély arra, hogy öncélú és hatásvadász jeleneteket válasszon, amelyek előbb-utóbb biztos zűrzavarhoz vezetnek. Önmagában egyetlen ötlet, helyzet, érzelem nem lehet elég erős ahhoz, hogy világos premissza nélkül elvezessen egy logikus befejezéséig a történetnek, ezért az írónak menet közben meg kell fogalmaznia, tudatosítania kell magában, hogy miről szól számára a történet, mi is a történetének a premisszája, amely kikristályosítja a cselekményt, az ötletet, megadja az úti célt, az irányt.<sup>35</sup>

Premissza nélkül az író cizellálhatja az ötletet, továbbléphet újabb és újabb helyzetekre, de nem fogja tudni, hogy merre tart. Ha az írónak nincs világos, jól megfogalmazott premisszája, egyszer csak arra eszmél, hogy céltalan cselekménnyel, párbeszéddel tölti ki a forgatókönyvet, és közben nem halad semerre, mert nincs úti célja. Olyan lesz a története, mint a férfié, aki szalad az úton, liheg, iziad, és amikor megkérdezik tőle, hova tart, azt feleli: nem tudom. Úton vagyok. Vagy mint a férfié, aki megszállottan bütyköl a műhelyében rugók és fogaskerekek közt, és amikor megkérdezik tőle, hogy mit készít, azt suttogja titokzatosan: nem tudom. Életünk minden pillanatának van egy premisszája, egy célja, koncepciója arra vonatkozóan, hogy amit cselekszünk, azt miért tesszük.<sup>36</sup>

A premissza tulajdonképpen az író meggyőződését, véleményét tükrözi egy adott témában, ezért fontos, hogy az író maga is kiderítse, hogy mi a véleménye az illető kérdésről. Az írónak hinnie kell a premisszában, el kell köteleződnie mellette, a premisszában az író véleményét kell tükröznie az adott témával kapcsolatban. Az olvasó vagy a néző nem biztos, hogy egyetért az íróval, éppen ezért az író a drámán vagy a forgatókönyvön keresztül igazolja a meggyőződését. Nem ajánlott olyan premisszát választani, amelyben az író nem hisz, a jó premissza az íróat testesíti meg. Ezért íráskor az írónak magába kell fordulnia, nem pedig a külső elvárások felé, a saját meggyőződéseit kell megvizsgálnia, és azok közül kell premisszát választania.<sup>37</sup>

A forgatókönyvírás nem költészet, itt struktúrában kell látni, racionálisan mérlegelni és végül ösztönből dönteni. De ehhez kell egy biztos érzése vagy tudása annak, hogy mi a végcél, hova akarunk eljutni, mit akarunk kifejezni, azaz,

<sup>35</sup> Egri 2008, 13.

<sup>36</sup> Egri 2008, 1.

<sup>37</sup> Egri 2008, 18–19.

mi a premissza. Mondjuk, van egy pár, akik szeretik egymást, de megérkezik az életükbe egy külső konfliktus. Ebből kiindulva a premissza lehet akár az, hogy „a viszontagságok elmélyítik az igaz szerelmet” vagy az is, hogy „még az igaz szerelem is megszenvedi a viszontagságokat”. Ezekkel a premisszákkal meghatározzuk az irányt, elérendő célt tűzünk a karakterek elé, annak a lehetőségét, hogy fejlődjenek és igazolják a premisszát.<sup>38</sup> Csak el kell dönten, hogy az író melyik irányt választja, miben hisz.

Híres premisszák:

Shakespeare, Rómeó és Júlia: Az igaz szerelem még a halállal is dacol.

Shakespeare, Lear király: A vakhit pusztuláshoz vezet.

Shakespeare, Otelló: A féltékenységgel elpusztítja önmagát és szerelme tárgyát.

Shakespeare, Macbeth: A könyörtelen becsvágy saját pusztulásához vezet.

Ibsen, Kísértetek: Az apák bűneiért a gyermekek lakolnak.

Mint látszik, a szélsőség bármely formája általában pusztuláshoz vezet.<sup>39</sup>

A premisszának magában kell foglalnia a karaktert, a konfliktust és a megoldást is, tehát minden premisszának három része van.

Pl. A fukarság pazarláshoz vezet. – premissza.

1. rész – a karakterre utal – a karakter fukar

2. rész – a konfliktusra utal – „vezet”

3. rész – a darab végére utal – pazarlás<sup>40</sup>

A jó premissza tulajdonképpen a mű szinopszisa dióhéjban.<sup>41</sup>

A premisszának nem kell egyetemes igazságnak lennie. Az igaz szerelem nem dacol minden esetben a halállal. De ha már ezt a premisszát választja az író, akkor ebben az esetben igenis dacolnia kell a halállal.<sup>42</sup> Akkor olyanak kell megírnia a körülményeket, a karaktereket, a fiziológiai, szociológiai és pszichológiai tényezőket, hogy ez bekövetkezhesen. Több filmnek is lehet azonos premisszája, de ettől a filmek nem hasonlítanak majd egymásra, és nem plágium már létező történetek premisszáját használni. Ugyanakkor egy forgatókönyvnek, drámának, filmnek nem kell egynél több premisszája legyen, mert csak összekuszálja a történetet.<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Egri 2008, 87.

<sup>39</sup> Egri 2008, 12–13.

<sup>40</sup> Egri 2008, 9.

<sup>41</sup> Egri 2008, 10.

<sup>42</sup> Egri 2008, 33.

<sup>43</sup> Egri 2008, 13.

Ha nincs premissza vagy gyenge a premissza, a karakterek élettelenek lesznek. Nem tudják, miért cselekszenek úgy, ahogy, egyetlen érvük, hogy az író azt mondja nekik, senki nem hiszi el nekik, amit csinálnak, hiteltelenek. De arra is vigyázni kell, hogy a premissza ne legyen túl feltűnő, ne csináljon a karakterekből bábokat, akik nem a szabad akaratukból cselekszenek.<sup>44</sup> Párbeszédben nem ajánlott kimondani a premisszát.<sup>45</sup>

## ■ A TÖRTÉNET ALKOTÓELEMEI

A történet legfontosabb alkotórészei: a konfliktus és a változás

### A konfliktus

Konfliktus nélkül nincs történet. Egy esemény attól lesz történet, hogy van egy konfliktusa, és van benne változás. A konfliktust mindig a hős hordozza. A legfontosabb dramaturgiai feladat az, hogy az író felépítse a karakter konfliktusát, és hatásosan megmutassa. Sok minden hiányozhat egy narratív filmből, sok szerkezeti elem, de a konfliktus szinte sosem, konfliktus nélkül nincs elbeszélő film.<sup>46</sup> Konfliktus nélkül semmi sem mozdul előre a történetben. A konfliktus a történet lelke, olyan, mint a zenében a hang.<sup>47</sup>

Az, hogy például a tanár ott ül a hallgatókkal, és órát tart, nem egy történet. Még akkor sem, ha van eleje, közepe, vége, azaz a diákok várták, a tanár megjött, aztán órát tartott, majd végül elment. De ha hirtelen a tanár odacsapná a krétát a földhöz, akkor az megakasztaná ezt a szokványos eseményt, ahol minden megy a maga rendje szerint, és egy konfliktust hozna létre, ami abból is eredhet, hogy X. hallgató utálja a tanárt, Y. hallgató nem jár rendesen órára, és ezért leszidta a tanár, aki egyébként reggel rosszul kelt, fájt a feje, és egyéb bajai is voltak, tehát a konfliktusban benne van mindaz, ami korábban a kapcsolatukat vagy az egyes életüket jelentette, színezte, de ez a váratlan esemény felszínre hozza a már létező ellentéteket, és összeütköznek.

Az inciting incident, a kiváltó esemény az, ami a konfliktust a felszínre hozza. A kiváltó incidens lehet egy véletlen esemény, vagy lehet egy szándékos döntés, a főhősé vagy valaki másé, a lényeg, hogy gyökeresen felforgatja a főhős életét, felborítja benne az egyensúlyt. A főhősnek reagálnia kell a kiváltó eseményre. Ez a konfliktus rögtön ki is je-

<sup>44</sup> Egri 2008, 33.

<sup>45</sup> Egri 2008, 18.

<sup>46</sup> Muhi 2016, 9–11.

<sup>47</sup> McKee 2011, 165.

löli a történet ívét, mert mindaz, ami előtte van, az az expozíciója a történetnek, aztán jön a konfliktus, ami egy nagy fordulat, ez mindenféle bonyodalmakat okoz, amellyel aztán eljut egy tetőpontra, ahol a legmagasabb a feszültség, és onnan indul az a folyamat, ami a megoldáshoz vezet. A megoldás nem happy endet jelent, hanem a konfliktus lezárását jelenti.

Amikor a főhős kilép a kiváltó incidensből, egy olyan világba lép be, amelyet a fő konfliktus fog irányítani.

A konfliktus valami feloldhatatlannak tűnő ellentmondás, kint a világban vagy bent a lélekben, amelyet a hősnek meg kell oldania. Valamit ráértek, amit nem akart, valamit meg kellene tennie, amihez nincs kedve, valamit elkövetett, bűnösnek tűnik, pedig ártatlan, a világ felé rossznak tűnik, pedig jó, valamit tud, amit nem szabadna tudnia, valamin nem tud továbblépni, stb. A konfliktus előáll, többnyire váratlanul, majd eszkalálódik, felépül, a tetőponton kirobban, végül megoldódik.<sup>48</sup> Egy hagyományos elbeszélésben fontos, hogy az író láttassa ezeket a stádiumokat. Ha dramaturgiailag jól működik a film, ha az elbeszélő ügyesen adagolja a feszültséget, akkor ezt a folyamatot a néző nemcsak érti, de érzelmileg át is éli.

Egy játékfilmben rengeteg konfliktus lehetséges, de van egy alapkonzfliktus, egy fő konfliktus, ami az esetek döntő többségében a főszereplőhöz kapcsolódik. Mindig a fő konfliktus az, ami kijelöli a történet ívét és a különböző meghatározó pontjait. A konfliktus felszínre hozza az ellentéteket, ez az összeütközés, és ez nem csak emberi konfliktus lehet, hanem belső konfliktus is, külső konfliktus is, számtalan dramaturgiai és nem dramaturgiai értelemben vett bonyodalom. Ez a sok bonyodalom a film középső részébe tömörül, ahol a konfrontációk vannak, és ezek dramaturgiai értelemben mindig fordulópontokon mennek tovább, amíg eljutnak egy olyan pontba, ami a legfeszültebb pontja a történetnek, és valamilyen irányban mindenképpen el kell dőlnie, és ezzel az a konfliktus, ami ezt a történetet generálta és létrehozta, az le is zárul. Ez a történetnek az íve, így jut el a történet A-ból B-be. A karakter a végén megváltozik, vagy valamit megváltoztat, de legalább addig el kell jutnia, hogy valamit meg akarjon változtatni, aztán hogy ez sikerül neki, vagy sem, mi lesz vele, mi nem, az már egy másik történet lehet.

A legtöbb filmben a konfliktus érdekek, értékek ütközése körül keletkezik. Az, hogy egy filmnek ki a főszereplője, és kik a mellékszereplői, *a konfliktushoz való viszonyukon múlik*. A mellékszereplők az egyik vagy másik oldalon állnak, a főszereplőnek viszont vá-

<sup>48</sup> Muhi 2016, 9.

lasztania kell. A dramaturgiai tetőpont mindig ott van, amikor a hős elszánja magát a cselekvésre, amikor a konfliktus nyílttá válik.

Hamlet története, tragédiája a dramaturgiailag tökéletesen felépített konfliktus mintapéldája, egy többszörös és komplex konfliktus. A dolgok nem úgy történnek, ahogy kellene, „anyám feleségül ment apám gyilkosához”. Hamlet konfliktusa a halogatott bosszú, melyre ez a finomabb idegrendszerű, modernebb lélek, ez a deviáns királyfi úgy tűnik, nem alkalmas. A bosszú kényszer, amely ellentmond Hamlet alkatának, de amit a kor morálja szerint mégis meg kell tennie.<sup>49</sup>

## A változás

A történet másik lényeges alkotóeleme a változás. Az élet maga a változás, a legkisebb zavar, és módosul az egész rendszer. Éppen ezért a konfliktus mindig változást idéz elő.

Minden emberre hatással van a környezete, az egészsége, a gazdasági helyzete. És mivel minden változik (a környezet, az egészség és a gazdasági helyzet is), ezért az ember is változik.<sup>50</sup>

A történet során a szereplő mély és visszafordíthatatlan változáson megy keresztül saját magához és/vagy a világhoz való viszonyulásban, a történet végére a szereplő számára fontos érték megváltozik, és ha megnézzük az érték változását, láthatóvá válik a történet íve, az a változáshullám, amely a szereplőt a kezdeti állapotból a végső állapotba juttatta. Ez a változás visszafordíthatatlan, az események olyan láncolatából épül fel, amelyek egyenként visszafordíthatók ugyan, de amelyek így összességükben olyan új állapothoz vezetnek, ahonnan nincs visszaút. Ez a visszafordíthatatlan változás általában az utolsó felvonás, azaz a történet tetőpontján következik be.<sup>51</sup>

Az állandó változást és folyamatos átalakulást kell megragadnunk a karakterünkben is, ehhez természetesen először nekünk magunknak kell megértenünk, hogy ez mi-ben áll. Általában mindannyian jobb emberek szeretnénk lenni, a karaktereknek is ez a fő drámai szükségletük, még ha bonyolult célokon át próbálják is ezt elérni, az útjukon pedig mindenféle hatások érik őket, ami miatt átalakul bennük valami. A változásnak, a hős átalakulásának illenie kell a karakter jelleméhez, és összhangban kell lennie a környezetével.

<sup>49</sup> Muhi 2016, 10.

<sup>50</sup> Egri 2008

<sup>51</sup> McKee 2011, 33.



## ■ A FEJLESZTÉS

---

A fejlesztés a forgatókönyvírásnak egy meghatározó stációja.

Először bekattan valami a fejben, erről Bergman azt mondja, hogy egy intuíció, valamit észlel az író, és foglalkoznia kell vele, nem hagyja nyugodni. Elkezd gondolkodni egy történeten, közben megjelennek jelenetek, elképzelt helyszínek stb. de a mag, az alapötlet ott van, egy kulcshelyzete a filmnek. Feltevődik a kérdés, hogy mi lesz ezzel az emberrel, akivel megtörténik a kulcshelyzet, és már meg is van az eleje, a közepe meg a vége a történetnek. Az eleje, közepe, vége a történetnek gyönyörűen le is írja a premisszát, amiben benne van a konfliktus meg a változás is. Ekkor következik a fejlesztés folyamata, amikor az író kiókumlálja a történetet, és azzal párhuzamosan, azzal együtt vagy az után elkezd írni a forgatókönyvet. Tanulmányozza a körülményeket, hogy kik lehetnek a szereplők, fölépíti a karaktereket, stb.

A gyakorlatban nem válnak el ilyen élesen a folyamatok. Van, hogy egy ötlet jön be, van, hogy egy személyes emlék, és az elkezd mozogni az emberben, lesz belőle valami téma, megpróbál valami történetet kerekíteni, de lehet, hogy leír már egy jelenetet, a filmkészítésben nincsenek ilyen merev határok, ezek sokszor egymásba folynak, de attól még a fejlesztésnek ezek a fázisai, a három jól megkülönböztethető része: ötlet, történet, forgatókönyv (ami a cselekményt tartalmazza).

A fejlesztés során vannak olyan témák, ahol szakértőre van szükség, nagyon sokszor történész kell, pszichológusra van szükség, gyakran az írók elmennek abba a közegbe, ami a film világa lesz, van, hogy kutatni kell, utána kell járni dolgoknak, és mindez idővel beépül a forgatókönyvbe. Tehát a fejlesztés egy nagyon összetett, sokrétű és hosszas folyamat, nagyon sok munka van vele. Egy forgatókönyv hónapokig, de akár évekig is íródhat. A forgatókönyvírás a szerző számára egy magányos és sérülékeny állapot, és az eredmény a legtöbbször nem sikerül megfelelőre, ezért egy forgatókönyvet gyakran írnak újra. Sokszor érdemes bevonni más írókat is, dramaturgokat, rengeteg forgatókönyvírói pályázat van Európában, amire lehet jelentkezni, ha már megvan az ötlet, a szinopszis és nagy vonalakban a történet. Ezeknek a fejlesztési workshopoknak a gyakorlati részéről bővebben írok a könyv második részében, ahol a filmek finanszírozását tárgyalom.

A forgatókönyv írását és fejlesztését befolyásolhatják anyagi okok, a színész, improvizáció stb. és a forgatókönyvírás ennél jóval tovább is kinyúlhat, az is lehet, hogy forgatáskor derül ki, hogy egyes dolgok, amik nagyon jól működtek írásban, a gyakorlatban, a forgatáson mégsem működnek. A forgatókönyv nem szentírás. Aminek szentírásnak kell lennie, az az alap. Olyan, mint a ház, ha változtatgatunk rajta, ajtót cserélünk, falat



döntünk ki, nem dől össze a ház, ha jó az alapja, ha működik a struktúrája, ha tehát az alapdolgok, a konfliktus, a változás, a lényege megvan, akkor a részletek bizonyos mértékig kibírják a változtatásokat.

A casting vagy előzetes casting például nagyon fontos szerepet kaphat az írásban, sokat segíthet, ha tudja az író, hogy kire írja a könyvet legalább a főszereplő esetén, még ha végül majd nem is az a színész játssza a szerepet. Ha már az írás során kiderül, hogy ki lesz a színész, az nagyon segíti a forgatókönyvíró. De az is hasznos lehet, ha egy konkrét, akár világhírű színészre írja a karaktert, mert abban a pillanatban, hogy van egy arc az író előtt, sokat segít a karakter megformálásában. A karakterológiának elsődleges szerepe van a történet fejlesztése során.

## ■ A KARAKTER

A karakterrajz vagy a karakterek kialakítása a történetépítésnek döntő része.

A karakter hordozza a konfliktust, és még egy olyan külső konfliktus is, mint egy háború vagy egy forradalom, emberi történetekkel dolgozik.

Az emberi természetről beszélünk minden egyes történetben, és amíg nincsenek meg a karakterek, addig nincs konfliktus sem, és nincs semmi, a karakter köré formálódik a történet, és a karakter formálja a történetet.

### A karakterrajz

A jó karakter megírásához el kell készíteni a back storyt, azaz a szereplő háttértörténetét. Akkor jó egy forgatókönyv, ha a szereplők hús-vér emberek benyomását keltik, és ennek érdekében ismernünk kell, végig kell gondolnunk a karakter előéletét, ennek az ismerete elengedhetetlen része a történet fejlesztésének. Egy szereplő back storyja a gyerekkorban kezdődik, és addig a pontig tart, ahol belépünk a történetbe. Gyakran előfordul, hogy a szereplő múltja vagy egy esemény a múltjából kulcsfontosságú a történet szempontjából, és olyan szorosan kapcsolódik a film történéseihez, hogy a szereplő előtörténete tulajdonképpen a történet részévé is válik.

A karaktereknek muszáj valódi embereknek lenniük. Bármit tesznek, arra ésszerű okuk kell hogy legyen. Nem elég a tökéletes bűntény elkövetéséről írni egy történetet, értenünk kell azt is, hogy a gyilkos miért gyilkol. Az események mögötti okok érdekelnek minket, az, hogy miért követték el őket. Vért és gyilkosságot eleget látunk a híradóban is, az emberek azért mennek moziba, színházba, hogy megtudják, miért. Minél többet tár fel a történet a gyilkos környezetéből, fiziológiájából, pszichológiájából, annál jobb lesz a film.<sup>52</sup> A karakterrajz természetesen sok olyan információt is tartalmazhat, amelyekről

<sup>52</sup> Egri 2008, 20–21.

a néző nem is szerez soha tudomást, a cselekménybe nem épül be, de amelyek az írónak segítenek hiteles karaktert írni.

A karakterrajz feltárja a karakter belső életét, feltárja a belső erőket, amelyek a megszületésétől kezdve dolgoznak benne. Ha a születésétől fogva alakítjuk a karaktert, akkor a szemünk előtt kezd felépülni.<sup>53</sup>

A karakterrajzot érdemes valamilyen formában le is írni, ez tanulságos lehet az írónak, de pályázatokon nem szokták írott formában kérni, elvárják, hogy a benne foglalt dolgok inkább a forgatókönyvből derüljenek ki. A karakterrajz segíthet később a színésznek a szerepformálásban, hogy azonosulni tudjon a karakterrel.

## **Jellemzés és jellem**

A történet szereplőit azáltal ismerjük meg, hogy mit mutatunk róluk, hogyan ábrázoljuk őket, attól lesznek szimpatikusak vagy ellenszenvesek. Sok író mintázza a szereplőit részben vagy teljesen az ismerőseiről, barátairól, vagyis létező személyekről, akiket alkalma volt megfigyelni, tanulmányozni.

A jól felépített karakter kulcsfontosságú a történetben. Akárcsak az emberek esetében, minden karakter jellemezhető valahogy, és van egy jelleme, a jellemzés és a jellem között pedig különbség van.

A jellemzés egy ember észlelhető tulajdonságainak az összessége: életkor, nem, nemiség, beszédstílus, gesztikuláció, hangszín, személyiség, intelligencia, idegrendszer, temperamentum, ruhaválasztás, lakberendezési képességek, értékek, viszonyulások, modor, attitűd, lakhely, életkörülmények – vagyis minden, ami megfigyelhető egy emberen, ha folyamatosan megfigyeljük. Ezeknek a jellemvonásoknak az egyéni kombinációja tesz mindenkit egyedülállóvá. A karakter, és általában az emberek jelleme viszont nem ez.

Az igazi jellem a nehéz pillanatokban, dilemmákban meghozott döntések során kerül felszínre. Minél nehezebb a pillanat, minél nagyobb a nyomás, a szereplő döntése annál relevánsabb információt szolgáltat a karakter jelleméről. Az életben gyakran nem vagyunk tanúi embertársaink fontos döntéseinek, ha nem büszkéké rá, eltitkolhatják, és más arcot mutathatnak. Valakinek az igazi jellemét lehet, hogy még a barátai sem ismerik, mert a morálisan elítélhető húzásait eltitkolja előlük, az igazi jellemét csak azok látják, akik tanúi ezeknek a sötét pillanatoknak. A többiek csak a jellemzéséből indulhatnak ki, és nem tudják, hogy a látszattól függetlenül ki ez az ember, és mi van a szívében. Azt, hogy valaki szerető vagy kegyetlen, igaz vagy hazug, nagyvonalú vagy önző, erős vagy gyenge, bátor vagy gyáva, lojális vagy hűtlen, együttérző vagy kegyetlen, akaratos vagy gyenge jellem, csak akkor tudhatjuk meg róla, ha lehetőségünk van megfigyelni, hogy a céljai

---

<sup>53</sup> Field 2011, 52.

érdekében milyen döntéseket hoz akkor, amikor hatalmi pozícióban van, vagy amikor nyomás nehezedik rá? Amit ilyenkor dönt, az ő.<sup>54</sup>

Ugyanakkor mindenki jónak akarja látni és láttatni magát, és talál valamiféle mentéget, ürügyet azokra a döntéseire, amiket nem vállal büszkén, ennek érdekében saját magának és másoknak is hazudik, más szempontokat domborít ki, vagy sarkítva állít be dolgokat. Ezért az életünk során viszonylag ritkán kerülünk közel a valódi tényekhez, még a hozzánk közel álló embertársaink valódi jellemét sem mindig láthatjuk tisztán, és itt megint visszaülhetünk arra a kérdésre, hogy miért nézünk történeteket, mi a történetek funkciója, hogy olyan helyzetekhez, emberi dilemmákhoz kerülhetünk közel általuk, amelyekre a saját életünkben ritkán van alkalmunk. A filmek arra nyújtanak lehetőséget, hogy megfigyeljünk fiktív embereket olyan döntési helyzetekben, amelyekről keveset tudhatunk valós embertársaink esetében.

Fontos, hogy a karakterek nyomás alatt legyenek, kockázatos helyzetben kelljen kitartaniuk az igazság és az értékek mellett, vagy olyankor, amikor könnyen megtehetnék, hogy a saját érdekükben, büntetlenül áthágják azokat. Ha a szereplő úgy dönt, hogy igazat mond, amikor a hazugsággal amúgy sem nyerhetne semmit, az keveset mond el a jelleméről. Ha akkor mond igazat, amikor a hazugság megmenthetné az életét, akkor megtudjuk, hogy számára az igazság életbevágó.

Robert McKee hoz egy példát arra, hogy az extrém helyzetek miért alkalmasak arra, hogy kiderítsük a karakter jellemét. Két kocsis megy az autópályán, az egyik ócska, tele takarítóeszközökkel, egy illegális vendégmunkásnő vezeti, a másik egy Porsche, egy zseniális és gazdag idegsebész vezeti – a jellemzésük teljesen ellentétes. Hirtelen az előttük haladó iskolabusz kisodródik az útról, nekimegy egy híd lábának és felgyúl. Abból, hogy ki hajt tovább, és ki áll meg segíteni, meg fogjuk tudni, hogy igazából ki ez a két ember, megismerjük a jellemüket. Mindkettőnek van veszítenivalója: az illegális vendégmunkást kitoloncolhatják, ha a hatóságokkal kerül kapcsolatba, a sebész keze megsérülhet a tűzben, és többé nem tud operálni. Tegyük fel, hogy mindketten megállnak, és ez már elárul valamit a jellemükről. De akkor vannak további kérdések is, például, hogy melyik miért áll meg, valóban azért-e, hogy segítsenek, vagy azért, mert sokkos állapotba kerülnek, és nem tudnak tovább vezetni. Ha mindketten azért állnak meg, hogy segítsenek, akkor az is kérdés, hogy miután megálltak, hogyan segítenek? Ki az, aki felhívja a mentőket, és ki az, aki berohan az égő buszba, hogy kimenekítse a gyerekeket? Ez még többet elárul a jellemükről. Lehet, hogy mindketten kitörnek a busz ablakait, berohannak, és elkezdik kimenekíteni a gyerekeket, ám egy adott pillanatban meggyúl az egész busz, lángoló pokollá

---

<sup>54</sup> McKee 2011, 79.

válík minden, és ők megértik, hogy egy másodpercük van, hogy még egyetlen gyereket kimenekítsenek. Ekkor jön az újabb kérdés, hogy ki melyik gyereket választja, az orvos például ösztönösen egy fehér gyerek után nyúl, vagy a mellette levő fekete gyereket menekíti? A takarítónő egy kisfiút vagy egy kislányt menekít?

Lehet, hogy a két teljesen ellentétes jellemzés mögött két ugyanolyan hősies jellem van. De az is lehet, hogy az emberről, akit hősnek hittünk volna kiderül, hogy valójában gyáva, és a gyávanak hitt ember hősnek bizonyul. Vagy kiderülhet, hogy a hősies cselekedeteik közepette a neveltetésük olyan spontán döntésekhez vezeti őket, amelyek a faji előítéleteiket hozzák felszínre olyan pillanatokban is, amikor éppen szenthez illő hősi tetteket hajtanak végre. A nehéz helyzetben hozott döntések tehát le fogják hántani a jellemzés álarcát, és megmutatják az igazi jellemüket.<sup>55</sup>

Ruben Östlund *Lavina* (2014) című filmje egy szélsőséges helyzetben adott rossz reakciót boncolgat. A jó módú svéd család egy szívesen a teraszon ebédel éppen, amikor észreveszik, hogy a hegyről elindul egy lavina. Az apa eleinte nem veszi komolyan a veszélyt, nyugodtan ottmarad az asztalnál, azt gondolja, hogy ez egy mesterséges lavina, amit szakemberek kontrollálnak, és nem ér le a teraszig. De amikor rájön, hogy a lavina őket is elérheti, akkor családját hátrahagyva menekül. Végül senkinek sem lesz baja, csak egy kis hó hinti be a társaságot, de a család megrendül, a továbbiakban senki sem tud úgy nézni az addig a megbízható, protektív családfő szerepét felvállaló férfira, mint korábban, és neki is megrendül a saját családfői szerepébe vetett hite. A férfi nem tudott úgy viselkedni, ahogy mindenki elvárta tőle, és ahogy ő maga is elvárta magától.

A jellemzésnek ellentmondó igazi jellem lelepleződése fontos eleme a jó történeteknek. Az emberek nem azok, akiknek tűnnek, a látszat csal – ezzel mindenki tisztában van. Attól függetlenül, hogy mit mondanak, vagy hogyan viselkednek, azokból a döntéseikből tudjuk megismerni az embereket, amelyeket nehéz helyzetekben hoznak. A főszereplők esetében pedig különösen jól működik a jellemzésnek ellentmondó vagy ellentétes igazi karakter leleplezése, a főszereplők nem lehetnek azok a szívük mélyén is, akiknek tűnnek. Ugyanakkor a történet nemcsak felfedi a karakter igazi jellemét, hanem meg is változtatja, jó vagy rossz irányba tereli. Ez a hatás kölcsönös, a karakter jelleme is tereli a történetet, ha mondjuk az író megváltoztatja a karakter pszichológiáját, például őszinte emberből hazug embert csinál, akkor meg kell változtatni a történetet is, mert egy hazug karakter más döntéseket fog hozni, és ennek következtében másképp is cselekszik, tehát egy más történetben is él, mint egy őszinte karakter. Az események felépítése és a karakter fel-

<sup>55</sup> McKee 2011, 80.

építése tükrözik egymást, a történet szerkezete és a karakter igazi jelleme ugyanannak a jelenségnek a két oldala.<sup>56</sup>

Ugyanakkor a szereplő jellemzése, maszkja árulkodó jele is lehet annak, hogy mi tárulhat fel később a szereplőről. Az is elárul valamit, amit mások mondanak róla, még akkor is, ha tudjuk, hogy a másik szereplő mondandója akár hamis is lehet, de mégis, információt szolgáltat a nézőknek pusztán azáltal, hogy ki van mondva, és azáltal, hogy tudjuk, hogy ki az, aki mondja.

Ha egy szereplő magáról beszél, és önmagát magyarázza, a saját életfilozófiáját, meggyőződését, akkor a néző ösztönösen tudja, hogy nem biztos, hogy igazat mond, mert tudjuk, hogy az emberek ritkán értik meg saját magukat, de ha mégis, akkor sem képesek őszintén elmagyarázni azt, amiben vannak, mindig van egy szubtextusuk. És ha mégis igaz lenne az, amit mondanak, akkor sem lehetünk biztosak benne, hogy valóban igaz, egészen addig, amíg nem bizonyítják be nyomás alatt meghozott döntéseikkel. A néző tehát kíváncsi, hogy a szereplő a saját magáról mondott állításait bizonyítani fogja-e cselekedeteivel, vagy pedig a történet meg fogja cáfolni azokat. Pl. a *Casablanca* (1942) című filmben Rick azt mondja: „nem kockáztatok a nyakam senkiért” – és mi sejtjük, hogy ezt csak most hiszi a szereplő, a történet be fogja bizonyítani, hogy bizony kockáztatni fogja a nyakát, még hozzá többször is.<sup>57</sup>

### **Valós emberek és filmbeli szereplők**

Amikor filmet nézünk, úgy viszonyulunk a szereplőhöz, mintha igazi ember lenne, de valójában a szereplő a valóság fölött áll, olyan, mint egy műtárgy. Nem valós emberi lény, hanem az emberi élet metaforája. A szereplők könnyebben kiismerhetőnek vannak megírva, mint embertársaink, igazi embertársainkat nehéz megérteni, és legtöbbször nem sikerül őket megfejtenuk. A filmbeli embereket jobban ismerjük, mint a barátainkat, vagy akár saját magunkat, ráadásul a filmbeli karakterek változatlanok, és örökre így is maradnak, míg embertársaink folyamatosan változnak, és még kiismerhetetlenebbé válnak, nem ismerjük életük azon pillanatait, amikor máshol vannak, nem tudunk azokról a hatásokról, amelyek érik őket.<sup>58</sup>

### **A vágy mint a szereplő mozgatórugója**

A való életben és a filmben is akkor kezdjük megérteni az embert, a szereplőt, akkor kezd életre kelni, amikor rájövünk, hogy mire vágyik igazán, mire vágyik tudatosan, és mire vágyik tudat alatt. Az igazi jellemhez a vágy a kulcs. Mit akar a szereplő, mit akar

<sup>56</sup> McKee 2011, 81–86.

<sup>57</sup> McKee 2011, 297.

<sup>58</sup> McKee 2011, 296.

most, mit akar nemsokára, mit akar tudatosan, és mit akar tudat alatt. Az is érdekes, hogy miért épp arra vágyik a szereplő, amire vágyik. Lehet, hogy az írónak van erre egy magyarázata, de nem biztos, hogy a nézőnek is ugyanaz a magyarázata. Van, aki a neveltetésre vezeti vissza, más az oktatási rendszerre, más az anyagi kultúrára, de mindenki szeretne valami biztos magyarázatot kapni a szereplő motivációira. A valóságban azonban senkinek a viselkedésére nincs biztos magyarázat. És bár a filmbeli szereplők könnyebben kiismerhetők, mint a valós emberek, és részben ebben is rejlik a vonzerejük, az sem jó, ha mindenre van magyarázat, mert minél egyoldalúbb és specifikusabb az oka a karakter viselkedésének, annál kevésbé lesz érdekes a karakter. Jót tesz a karakternek, ha nem értünk mindent, ha egy-egy miért a viselkedésében titokban marad, ha marad egy nagyon kevés irracionalitás, ami lehetőséget ad a nézőnek arra, hogy a saját élettapasztalata alapján találjon rájuk magyarázatot.

A szereplők, akárcsak a nézők, néha nagy érzelmeket élnek át, amelyeknek az alapjait nagy árulások, önfeláldozások, kegyetlenségek, gyávaságok, szent vagy zsarnoki viselkedések szolgáltatják, vagy egyéb olyan cselekedetek, amelyeket el sem tudunk képzelni, de amelyet emberek már megtettek. Ennek megfelelően, a filmekben is vannak olyan jelenetek, az ún. „nagyjelenetek”, amelyek érzelmdúsak és erőteljeseek. (Az érzelmek nem keverendők össze az érzelgősséggel, mert érzelm például a jókedv, a bánat, a megrendülés is stb.) Bár nagy amplitúdójú érzelmeket implikálnak, ezek hozzátartoznak az élethez, emberiek. Egyes írók félnek hozzányúlni a nagyon nagy érzelmekhez és cselekedetekhez, mert attól tartanak, hogy melodramatikussá válnak, és ezért inkább mindent kicsiben tartanak. De ezek a nagy cselekedetek és érzelmi megnyilvánulások csak akkor válnak melodrámaivá, ha nincsenek megfelelően motiválva, ha a szereplők motivációja hiányos, kisebb, mint az azt követő cselekedet. Az irodalomban és a drámairodalomban minden nagy író írt óriási jeleneteket hatalmas érzelmi robbanásokkal, de mivel a szereplők reakciói motiváltak voltak, ezért ezeket senki nem nevezné melodramatikusknak. Ha a szereplő motivációja nagyobb vagy ugyanakkora, mint a cselekedetük, akkor nem fenyeget a melodramatikusság veszélye.<sup>59</sup>

### **A háromdimenziós karakter, a sokoldalú karakter**

A háromdimenziós karakter nem azt jelenti, hogy sok jellemvonását soroljuk fel egy szereplőnek, hanem azt jelenti, hogy ellentmondás van benne. Van egy domináns vonása, és egy másik tulajdonsága, amely ezzel ellentétesen hat. Például Macbeth domináns vonása a becsvágy, de ezzel egy időben van benne egy hatalmas büntudat is, és ettől a belső ellentmondástól lesz összetett és szenvedélyes a karakter. A dimenzió azt jelenti, hogy ellentmondás van a jellemzés és az igazi jellem között, például vonzó és kedves, de

<sup>59</sup> McKee 2011, 291–296.

tolvaj, vagy az is lehet, hogy az ellentmondás még mélyebben van a karakterben, mint az előbb említett becsvágy és bűntudat. Ennek az ellentmondásnak végig ott kell lennie a szereplőben, az nem elég, ha a végén jelenik meg egyetlen jelenetben, például végig kedves a szereplő, de a film vége felé káromkodik egyet. McKee szerint Hamlet az egyik legkomplexebb karakter, akit valaha írtak: spirituálisnak tűnik, de aztán elkezd káromkodni, Oféliával eleinte gyöngéd és szeretetteli, de aztán érzéketlen és kegyetlen lesz, bátor, de aztán hirtelen gyáva lesz, néha óvatos és hideg, máskor meggondolatlan és impulzív, könyörtelen és együttérző, szellemes és szomorú, világosan gondolkodik és zavart, józan és őrült. A többdimenziós karakter tehát tele van ellentmondásokkal, és a főhősnek kell a legtöbb dimenziójának lennie az összes filmbéli karakter közül, mert az a cél, hogy elnyerje a közönség együttérzését.

A klasszikus történetmesélésben a többi szereplő azért van benne a történetben, mert a főhőssel valamilyen viszonyban vannak, és általuk bomlik ki a főhős jellemének az összetettsége – tehát gyakorlatilag a főhős hozza létre a többi szerepet. Ha van egy főhős, aki többdimenziós karakter, például optimista és cinikus, együttérző és könyörtelen, bátor, majd gyáva, akkor szükség van olyan mellékszereplőkre, akikkel ha interakcióba lép, akkor a különböző időben és helyszínen zajló jelenetekben körvonalazódnak az ellentmondásai, és a sokoldalúsága hihető marad és következetes.

A mellékszerepek is lehetnek sokoldalúak, de azért a főhőshöz képest ajánlott visszafogni őket. Egy kétdimenziós karakter is lehet azonban érdekes, például kifelé szép és szerethető, befelé groteszk. Sőt egydimenziós karakter is lehet jó mellékszereplő, ha van egy jó ellentmondás benne, például a Terminátor gép is, és ember is egyben – és ő pusztán ezzel az egyetlen, de izgalmas ellentmondással jó antagonistává lesz a történetben. A karakter környezete, a lakónegyed, ahol él, a foglalkozása szintén lehet a jellemzés egyik oldala, ellenpontja lehet a személyiségének, például egy konvencionális személyiséget izgalmas környezetbe lehet helyezni. Ahogy a mellékszereplők a főszereplők összetett dimenzióit rajzolják ki, ugyanúgy ez fordítva is igaz, a főszereplőkkel történő interakciók során a mellékszereplők dimenziói is kirajzolódnak – szükségük van egymásra, hogy kibontakoztassák saját ellentmondásaikat.

Az epizódszereplőket direkt egyszerűre érdemes írni, de azért nem egysíkúra. Ha túl érdekes lesz az epizódszereplő, akkor a nézőben hamis várakozást fog ébresztetni, várni fogja, hogy mikor bukkan fel újra a történetben – pl. egy túl izgalmas taxisofőr, pincér stb.

A komikus karaktereknek az legfőbb jellemvonása, hogy vak megszállottság vezérli, van egy mániájuk. Éppen ezért, ha egy komikusnak szánt figura nem elég komikus, akkor úgy lehet azzá tenni, hogy megkeressük a mániáját, és a cselekedeteit a mániájának a



szolgálatába állítjuk. A drámai karakterek nem ilyenek, ők nem ennyire biztosak a vágyaikban, ők gondolkodnak, haboznak, visszalépnek.<sup>60</sup>

Általában véve elmondható, hogy nem érdemes túl sok szereplőt használni, csak annyit, amennyi feltétlenül szükséges, mert minden pluszszerelő bonyolítja a történetet, és ha túl sok van belőlük, nem jut elég idő a főbb karakterek kibontakozására.

### A karakterben levő ellentmondás

Az ember látszólagos ellentmondásokból áll, egyvalamit tervez, de közben mást csinál, szeret, de közben azt hiszi, gyűlöl, valakit éppen elnyomnak vagy megaláznak, ő pedig rokonszenvet és megértést táplál az elnyomó, megalázó iránt. Minden létezés alapesszenciája az állandó változás, ami mozog, az folyton ellentmond önmagának, minden magában hordja a saját ellentettjét. Egy fiú elszökik otthonról, mert az anyja azt akarja, hogy kisöpörje rendetlen lakásukat, de a fiú utál söpörni. Új munkájával viszont elégedett, gondnoksegéd egy nagy házban, és az a fő feladata, hogy sepregesse az előcsarnokot és az utcát. Miért ez az ellentmondás? Egy tisztességes, vallásos család lánya az alvilágba süllyed, és prostitúcióra adja a fejét. Hogy történhet ilyen? Ezek olyan példák az élet úgynevezett nagy rejtélyeire, amikre van magyarázat, csak nem könnyű őket megtalálni. Meg lehet írni úgy a karaktert, hogy logikusan levezethető legyen, hogy például a vallásos családból származó lánynak nem marad más választása, és hogy ezzel a fiziológiai, szociológiai és pszichológiai konstrukcióval az illető lánynak az adott körülmények között a prostitúció jelenti az egyetlen kiutat. Minden konfliktus, ami idáig vezetett, a karakter testi, lelki és környezeti adottságaiból fejlődik ki. A karakterben meglévő ellentmondás veszi rá a karaktert, hogy úgy cselekedjen, ahogy cselekszik, hogy a vallásos családban nevelkedett lány oda jusson, ahova soha nem akart: prostituáltk.<sup>61</sup>

A film minden történésének a karakterekből kell erednie, a karaktereket pedig úgy kell összeválogatni és megírni, hogy igazolják a premisszákat. Sőt a karaktereknek olyan erőknek kell lenniük, hogy a premisszát erőlködés nélkül igazolják, és hogy ne is legyen alkalmuk más útra térni, vagy ha meg is próbálnák, alkalmatlanok legyenek rá, és kénytelenek legyenek azt az utat választani, ami által a premisszákat igazolni fogják. Erős karaktereket kell választani, majd hagyni kell nekik, hogy megszabják a saját végétüket – mondja Egri Lajos.<sup>62</sup>

A filmekben a szereplők leggyakrabban olyan dolgokat cselekszenek, amelyek kapcsolatban vannak a céljaikkal, de néha olyasmit is csinálnak, ami a személyiségükből következik, de akár ellentmond a céljaiknak.

<sup>60</sup> McKee 2011, 297–301.

<sup>61</sup> Egri 2008, 59–62.

<sup>62</sup> Egri 2008, 69.



## A karakter megírása

Henrik Ibsen írta le a munkamódszerével kapcsolatban, hogy amikor ír, meg kell ismerkednie a szereplőkkel, és számára az ismerkedés folyamata lassú és fájdalmas. Amikor először leül írni, olyan, mintha egy vonatúton kellene megismernie a karaktereit, már bemutatkoztak, és már csevegtek erről-arról. Aztán később tisztábban lát, és úgy ismeri már őket, mintha egy hónapot töltött volna velük egy fürdőhelyen, már sikerült megragadnia „a karakterek lényegi pontjait és apró jellegzetességeit”.<sup>63</sup>

Már a szereplők neve is fontos döntés, olyan nevet kell választani, ami illik a szereplőhöz.

Ha az embert tanulmányozzuk, nem elég róla annyit tudni, hogy mondjuk durva vagy udvarias, erkölcsös vagy degenerált, vallásos vagy ateista. Azt is meg szeretnénk érteni, hogy miért ilyen. Ennek érdekében meg kell vizsgálnunk bizonyos tényezőket a karakterekkel kapcsolatban: a fiziológiai tényezőket, a szociológiai tényezőket és a pszichológiai tényezőket.<sup>64</sup>

### *Fiziológiai tényezők*

A fiziológiai dolgok nagyon fontos befolyással vannak az életünkre. Egy púpos teljesen másképp látja a világot, mint egy tökéletes fizikumú ember. Ha valaki béna, vak vagy süket, másképp érzékeli a világot, mint azok, akik látnak, hallanak és tudnak mozogni. A szép, a csúnya, a magas, az alacsony – mind más-más színben látják a világot, a dolgokat. A beteg szemében az egészség a legnagyobb kincs, az egészséges, ha egyáltalán eszébe jut ezen elgondolkodni, alábecsüli az egészség szerepét. Ha elmúlik a fogfájásunk, csak egy-két óráig vagy napig okoz örömet, hogy nem fáj, utána eszünkbe sem jut, hogy milyen jó nekünk.

A testfelépítésünk kihat az életfelfogásunkra, köze van ahhoz, hogy toleránsak, dacosak, alázatosak, arrogánsak leszünk, befolyásolja a szellemi fejlődésünket, alapjául szolgál felsőbbrendűségi és kisebbségi komplexusoknak.<sup>65</sup>

### *A szociológiai dimenzió*

Fontos a szociológiai dimenzió is, hisz teljesen más hatások érnek valakit, ha egy nyomorvedben nő fel, mint ha egy villában az elit negyedben. De az ugyanabban a házban lakó szomszéd kisfiúk sorsa is más-más lesz. Közelebről kell elemezni, hogy miben különböznek. Számít, hogy ki volt az apjuk, az anyjuk, betegeskedtek vagy egészségesek voltak, jól kerestek? Számít, hogy voltak-e barátai, azok milyen hatással voltak rájuk, és fordítva? Vagy milyen könyveket olvasott a karakter, járt-e templomba, milyen ételleket, ruhákat szeret.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> Egri 2008, 39.

<sup>64</sup> Egri 2008, 40.

<sup>65</sup> Egri 2008, 40.

<sup>66</sup> Egri 2008, 40–41.

### ***A pszichológiai dimenzió***

A pszichológiai dimenzió az előző kettő terméke, együttes hatásuk generálja a szereplő viselkedését. Lehet, hogy a karakterünkben bujkál egy betegség, amiről ő sem tud, de kihat arra, ahogyan a környezetével viselkedik.

Ha valakinek testi fogyatékosága van, akkor többféleképpen reagálhat erre, van, aki beletörődik, van, aki bosszankodik rajta, vagy olyan is van, aki gúnyt űz magából, van, aki emberfeletti erővel meghaladja a korlátait, de senki sem vonhatja ki magát a testi fogyatékoság hatása alól.

Ha két gyerek ugyanabban az utcában, egymás szomszédságában nő fel, a köztük levő apró különbségek, a családi háttér és a szellemi fejlődés befolyásolja, hogy végül melyikük hogyan reagál az adott szociológiai feltételekre. Ahogy nincs két egyforma hópehely (mert az atmoszféra legkisebb zavara, a szélirány stb. mind befolyásolja), úgy nincs két egyforma ember, mert mindig eltér kicsit a környezetük, arról nem is beszélve, hogy különböző a fizikumuk is. Az is meghatározza az egyén fejlődését például, hogy az apja mindig kedves volt vele, csak néha volt kedves, egyetlenegyszer volt kedves, vagy sohasem.

Minden embernek vannak jókedvű és depressziós pillanatai, de ezeknek is mindig van oka, még akkor is, ha rejtett. Egri felhoz egy példát, a 30 éves férfi sikeres a munkájában, szereti a feleségét, gyerekeit, jól keres, mégsem leli örömét semmiben, unatkozik, un mindent, a családját, a gyerekeit, a munkáját, a barátait. Mindent kipróbált, még egy új szerelmet is, de attól sem lett jobb, azt is unta. Egy idő után már nem dolgozott, nem találkozott a barátaival. Őszintén nagyon unta az életet. Elhatározta, hogy öngyilkos lesz, nem hirtelen felindulásból, hanem hideg fejjel, átgondoltan. Leült megírni a búcsúlevelet – de közben gyomorgörccse lett. Dilemma elé került: meg akar halni, de fáj a hasa, és mégsem akar fájó hassal meghalni. Bevett egy hashajtót. Mikor újra leült írni, már nem értette, hogy miért is akart meghalni. Újjászületett.

Minden érzelem kihat a testre. A lelki élet befolyásolja a testi funkciókat, mindenki hallott már olyan esetekről, amikor valakit a nagy bánat lebetegített. Még az éteri szerelem is befolyásolja a testi funkciókat, például az emésztést, az alvást.

Minden lelki reakció a három dimenzió eredménye. Nem kell minden tulajdonság helyet kapjon a forgatókönyvben, elég, ha kiderül vagy ráérzünk a szereplő viselkedéséből, nem kell konkrétan kidomborítani. A háromdimenziós karakter kulcsfontosságú ahhoz, hogy a forgatókönyv jó legyen. Hamlet, Médea, Otelló – mind háromdimenziósak.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Egri 2008, 41–50.

## **A háromdimenziós karakter csontszerkezete**

Ha fel szeretnénk vázolni, hogy körülbelül hogyan néz ki a háromdimenziós karakter csontszerkezete, akkor a következő vázat kapnánk.

### ***Fiziológiai tényezők***

1. Nem
2. Kor
3. Magasság, súly
4. Hajsza, szemszín, bőrszín
5. Testtartás
6. Megjelenés: jóképű, túlsúlyos, alultáplált, tiszta, rendes, kellemes, rendetlen. A fej, az arc, a végtagok formája.
7. Hibák: deformitások, rendellenességek, anyajegyek. Betegségek.
8. Örökség – kitől milyen fizikai tulajdonságokat, egészséget, betegségeket örökölt, kire hasonlít.

### ***Szociológiai tényezők***

1. Osztály: alsó, közép, felső
2. Foglalkozás: a munka típusa, munkaórák, jövedelem, munkakörülmények, szakszervezeti tagság, hierarchiához való hozzáállás, munkaalkalmasság
3. Iskolázottság: osztályok száma, iskolatípusok, jegyek, kedvenc tantárgyak, leggyengébb tantárgyak, készségek
4. Családi élet: szülők élnek-e, külön élnek-e, elváltak-e, jól nevelték-e, jövedelem, habitus, szellemi fejlődés, hibák. A karakter családi állapota
5. Vallás
6. Faj, nemzetiség
7. A közösségben elfoglalt hely: vezérbika, klubok, sportok
8. Politikai kapcsolatok, politikához való viszonyulás
9. Szórakozás, hobbi: könyv, újságok, magazinok.

### ***Pszichológiai tényezők***

1. Nemi élet, erkölcsi elvek
2. Személyes premissza, becsvágy
3. Frusztrációk, nagy csalódások
4. Vérmérséklet: hirtelen haragú, nyugis, pesszimista, optimista
5. Az élethez való hozzáállás: rezignált, militáns, behódoló
6. Komplexusok: megszállottság, gátlások, babonák, fóbák
7. Extrovertált, introvertált, ambivertált
8. Képességek: nyelvek, tehetségek

9. Jó tulajdonságok: képzelet, ítélőképesség, ízlés, higgadság

10. IQ.<sup>68</sup>

## A környezet

Ha valakit a barátja meghív a partijára, és ő azt feleli, hogy rendben, ott lesz, azzal egy egyszerű kijelentést tesz. De a kijelentés egy bonyolult szellemi folyamat eredménye. Miért fogadja el a meghívást? Lehet, hogy a magány miatt, mert nem akar egyedül lenni, nem akar még egy unalmas estét, lehet, hogy azért, mert túlteng benne az energia, lehet, hogy azért, mert azt reméli, hogy elfelejti a gondjait, lehet, hogy azért, mert ismerkedni akar, mert nincs párja, és reménykedik, hogy megismer egy lehetséges partnert. Még egy egyszerű igen vagy nem is a körülöttünk levő testi, lelki, szociológiai vagy gazdasági tényezők értékelésének az eredménye.<sup>69</sup>

A gyerekkori emlékek, élmények kitörölhetetlen részét képezik egy embernek, visszatükröződnek az elméjében, és a világban a dolgokat csakis úgy képes szemlélni, ahogy a tükröződés látni engedi. Lázadozhat valaki ezek ellen a befolyások ellen, harcot is indíthat ellenük, cselekedhet a hajlamai ellen, de akkor is visszatükrözi azt, amit képvisel.

Ha megállapítjuk, hogy a boldogság összetevői az egészség, a kielégítő pozíció, a szeretet és a remény a fejlődésre, és ebből bármely elemet megváltoztatunk valaki életében, akkor felforgatjuk az illető életét. Ha egy boldog, kielégítő állapotban, a szépen elrendezett egyensúlyban a legkisebb zavar támad, az felborzolja az ember kedélyét.

Például nézzük egy szerelem fejlődését: a fiú és a lány megfelelő körülmények között találkoznak, összehozza őket egy közös érdeklődés, sport, művészet. A közös érdeklődés odáig mélyül, hogy már szimpátiát és gyengédséget éreznek, ez még tovább mélyül, és kötődés lesz belőle. Ha semmi zavaró tényező nem merül fel, akkor hamarosan bolondulnak egymásért, ez mélyül rajongássá, majd mámorra, majd imádatra, majd szerelemmé. A szerelem vizsgája az önfeláldozás: a szerelemért bármilyen próbát ki kell állni, majd ezután jön a házasság és a happy end. Ha ebbe a folyamatba bezavar valami, pl. a kötődés állapotában egy rosszindulatú pletyka jut a fiú fülébe, miszerint a lánynak már sok kapcsolata volt, akkor a fiú – előző tapasztalatai függvényében – kétféleképpen reagálhat. Megijedhet, ami hűvös viselkedést, rosszindulatot, majd ellenszenvet eredményez, vagy, ha esetleg a fiú anyja is kiélte a fiatalságát, és ettől csak jobb anya és feleség lett, akkor a fiú kötődése még erősebb lesz, még gyorsabban lesz belőle szerelem.<sup>70</sup>

<sup>68</sup> Egri 2008, 43–45.

<sup>69</sup> Egri 2008, 51.

<sup>70</sup> Egri 2008, 53–57.

## A karakter megértése

„Minden, amit az emberi természetről tanultam, saját magamtól tanultam.” (Csehov)

A jó karakterek megírásához fontos, hogy az írónak legyen önismerete. Végül is, csak egyetlen embert ismerhetünk igazán, és az mi magunk vagyunk. A többiek mindig kiismerhetetlen távolságban vannak tőlünk, és igazából mindig egyedül vagyunk. De ugyanakkor az is igaz, hogy a sok életkori, kulturális, nemi, felfogásbeli különbség ellenére mégiscsak nagyon hasonlóak vagyunk, mind emberek vagyunk, ugyanazokat az alapvető emberi tapasztalatokat éljük át, jól vagyunk vagy szenvedünk, álmodozunk, és mindenki szeretné, ha jól sikerülnének a dolgai. Éppen ezért mindig jó válasz születik abból, ha fel tesszük azt a kérdést: ha a szereplő bőrében lennék, és ezek között a körülmények között kellene helytállnom, amelyek között ő van, akkor én mit tennék?

Nagyon fontos, hogy az író szeresse a karaktert, mert akkor tud tobzódni a karakter apró nüanszainak a megírásában. Ez akkor is igaz, ha negatív karakterek megírására vállalkozunk, akkor is a „mit tennék a helyében?” kérdésre kell tudni válaszolni. Mindenki megpróbál a lehető legtöbbet kihozni abból, amit az élettől kap, és nem gondolja magáról azt, hogy rossz akkor sem, ha mások őt rossznak gondolják. Az írónak tehát szeretnie kell a negatív karaktereket is, de legalábbis meg kell őket értenie, ehhez magában is szembe kell néznie a kevésbé vonzó jellemvonásokkal. Ez azért is nagyon fontos, mert aztán azt a karaktert valaki el kell majd játssza, a színésznek meg kell értenie a karaktert, a gondolkodását, érzéseit, abból kiindulva kelti majd életre a szerepet. Egyébként a karakter jellemzése ugyanannyira a színész munkája is, mint amennyire az íróé.<sup>71</sup>

## Karakterfejlődés

Az egyetlen dolog, ami az emberi természetről biztosan tudható, hogy változik. Egyetlen olyan hely létezik, ahol a karakterek dacolnak a természeti törvényekkel, és nem változnak: a rossz írás birodalma – mondja Egri Lajos. Ha a karakter ugyanabban a helyzetben van a forgatókönyv vagy film végén, mint az elején, akkor az írás vagy a film rossz.

A természetben minden változik, így az ember is. Aki tíz éve még bátor volt, az lehet, hogy most már gyáva, és ennek sokféle oka lehet, például az életkora, a rossz fizikai állapota, a bizonytalan anyagi helyzete vagy éppen a meggazdagodása. Lehet, úgy tűnik, hogy valaki nem változik az évek során, például látszólag érintetlen marad a vallási vagy politikai meggyőződése, de ha jobban megnézzük, kiderül, hogy a nézetei valójában elmélyültek, vagy elsekélyesedtek az évek során átéltek sok-sok konfliktuson keresztül. Közben valaki azt bizonygatja, hogy ő nem változik, azalatt is változik: öregszik. A karakter,

<sup>71</sup> McKee 2011, 302–304.

aki nem változik, rosszul megrajzolt karakter. És mindegy, hogy az ilyen karakter milyen helyzetbe kerül, az a helyzet irreális lesz.

A karakter konfliktusban ismerszik meg, a konfliktus egy döntéssel kezdődik, a döntésre pedig a darab premisszája miatt kerül sor, majd a döntés mozgásba hoz egy újabb döntést, és így tovább. Az egymásból következő döntések viszik előre a drámát a végállomásig, a premissza igazolásáig. Mindenki változik, ha sorozatosan olyan konfliktusokba keveredik, amelyek kihatnak az életvitelére. Változik ő is, változik az élethez való hozzáállása is – ez szükségszerű.<sup>72</sup>

Ha elültetünk egy makkot, akkor nyugodtan lehet arra számítani, hogy tölgyfacsemete lesz belőle, majd később tölgyfa. Ilyen az emberi karakter is, egy karakter a maga módján fog fejlődni a megvalósulás útján. Csak a rossz írónál van az, hogy az ember úgy változik, hogy az nincs tekintettel a jellemére. Ha a makkból almafa lenne, megdöbbenénk. Az író által megírt összes karakternek magában kell hordoznia a jövőbeli fejlődés magját. Ha valaki a film végére bűnöző lesz, muszáj már az elején meglegyen benne a bűnözés magja, lehetősége. Rómeóban is megvannak azok a jellemvonások, melyek az elkerülhetetlen vég felé sodorják. A darab elején Rosalindába szerelmes, aki nem szereti viszont – ám Rómeó mégis, életét kockáztatva elmegy a halálos családi ellenség, a Capuleték házához egy estélyre, mert tudja, hogy Rosalinda ott lesz, és reméli, hogy legalább egy pillantást vehet majd szerelmére. Ott a vendégek közt pillantja meg Júliát, aki miatt elfelejti még Rosalindát is. Ha már azért az életét kockáztatta, hogy egy pillantást vessen Rosalindára, sejthetjük, mire lesz képes Júliáért, élete igaz szerelméért. Rómeóban benne rejlik a bukás, mert heves vérmérséklete, amelyen nem tud uralkodni, olyan dolgokra készteti, amiket más ember könnyedén elkerülne. Vérmérséklete, családi háttere, azaz a karaktere az a mag, amely biztosítja a fejlődését, és oda vezet, hogy igazolja a szerző premisszáját. Olyan anyagból gyúrták, amely későbbi tettei elkövetésére sarkallja (gyilkosság, öngyilkosság), de ez a jellemvonása már az első kimondott szóban jelen volt.

A fejlődés a karakternek a válasza az őt ért konfliktusra. A karakter úgy is válaszolhat, hogy rossz döntéseket hoz, és úgy is, hogy jó döntéseket, de fejlődnie valamerre muszáj. Minden hiba, és a hibák következményei az előző hibákból erednek. A tévedések, baklövésések ugyanakkor mindig csak azután baklövésések, hogy elkövetik őket, az adott helyzetben lehet, hogy sajnálatból, nagylelkűségből, együttérzésből, engedékenységből követik el őket. Ami a végén ostobaságnak bizonyul, az lehet, hogy az elején egy szép gesztusként

<sup>72</sup> Egri 2008, 70–71.

indult. Ha az ember hibázik, mindig megfejezi egy másikkal, majd még eggyel, de az összes hiba az első hiba természetes hozadéka.<sup>73</sup>

### **Akaraterő a karakterben**

Ha a karakter gyenge, akkor nem bírja elvinni az elhúzódó konfliktus terhét, nem bír el egy egész filmet. Olyan karakterre van szükség, aki hajlandó harcolni a meggyőződésért, és ugyanakkor megvan benne az erő és a kitartás is, hogy a harcot megvívja a történet logikus lezárásáig. A történet indulhat egy gyenge emberrel, aki az útja során erőt gyűjt, és indulhat egy erős emberrel, akit a konfliktusok legyengítenek, de nem annyira, hogy ne legyen benne kellő kitartás a megaláztatások elviselésére.

A jó drámákban és jó filmekben a karakterek addig erőltetik a számukra fontos ügyet, amíg elbuknak, vagy elérik a céljukat. Nemcsak az aktív karakterek lehetnek erősek, Csehov karakterei például a passzivitásukban erősek, de annyira, hogy a körülmények egyesült erői is nehezen gyűrik le őket. Az is lehet erős karakter, ha valaki nagyon nem akar változni, ha nem jöhet akkora katasztrófa, hogy ő megmozduljon, és bár az idők változnak, ő makacsul őrzi a status quóját. Ez is erős karakter, mert ahhoz is óriási erőre van szükség, hogy az ember harcba szálljon a természet törvényével, amely szerint minden változik, és hatalmas konfliktusokat, veszteségeket vállaljon azért, hogy ne kelljen változnia. Van kitartása is, csak rossz irányban tart ki. Az ilyen karakterek végül elbuknak, mert mindenki elbukik, aki képtelen az adaptációra, de a változás elleni harc nehéz harc, sok erő kell hozzá. A kitartás is erő. Hamlet egy bulldog kitartásával bizonyítja apja halálának a körülményeit. A „gyenge édesanya” is lehet erős karakter: gyengeségével, kedves, gyöngéd szavakkal, keserű könnyekkel látszólag hatástalan csendekkel, néma ragaszkodásával tönkretetheti a saját gyereke és a körülötte élők életét.

Az a gyenge karakter, aki képtelen eldönteni, hogy mit tegyen. Ha a helyzet nem elég sürgető a karakter számára, hogy lépjen, akkor az író dolga, hogy világosabban definiálja a premisszát – érdemes megnövelnie a kényszert. Nincs olyan karakter, aki a megfelelő körülmények között ne szállna harcba. Ha gyenge, annak az az oka, hogy az író nem találta meg azt a pszichológiai pillanatot, amikor a karakter nemcsak hogy készen áll a harcra, de alig várja, hogy harcolhasson. Lehet, hogy az író hibásan választotta meg a támadáspontot, egy átmeneti állapotban ragadta meg a karaktert, amikor még nem kész cselekedni. Ajánlott hagyni, hogy a döntés megérjen a karakterben, nagyon fontos, hogy a lelki fejlődés csúcán ragadjuk meg őt, akkor, amikor már készen áll a konfliktusra. És ajánlott megtalálni ezt a pillanatot, amikor az író úgy nyúlhat a karakterhez, hogy az a

---

<sup>73</sup> Egri 2008, 76–87.



legelőnyösebb legyen a premissza igazolására. Tehát nincs gyenge karakter, csak rosszul megválasztott pillanat.

Minden ember képes bármire, ha az őt körülvevő feltételek elég erősek.<sup>74</sup> Vannak helyzetek, amikor a legnormálisabb ember is kivetkőzik önmagából, például szükségesnek érzi a legszörnyűbb bosszút, vagy annyira féltékeny, hogy azt hiszi, belehal. Ha válságban van, akkor mindenki kivetkőzik önmagából, az írónak pedig az embert a válságban érdemes megragadnia, akkor érdemes írni egy emberről, ha élete fordulópontjára érkezett.<sup>75</sup>

A New York Times vezércikkében egy életbiztosításokkal is foglalkozó biztosítótársaság a jelentésében csodálkozásának adott hangot ötszáz gyilkosság áttanulmányozása után, hogy emberek milyen érthetetlenül banális okokból követtek el gyilkosságot. Például egy férj halálra veri a feleségét, mert a vacsora nem készült el, mire hazaért, a barát megöli a barátját egy 25 centes vita miatt, egy vendéglős lelövi a vendégét, mert össze szólalkoztak egy szendvicsen, egy törzsvendég leszúr egy másikat azon vitatkozva, hogy melyik dobja be az ötcentest először a gépzongorába. Ezek a bűncselekmények látszólag motiváció nélküliek, de ha jobban megvizsgáljuk őket, ha a felszín alá megyünk, akkor lehet, hogy megtudhatjuk, megérthetjük a miérteket, és ha megvizsgáljuk a gyilkos fiziológiai, szociológiai és pszichológiai felépítését, akkor az elkövető testi, szociológiai és lelkialkatában megtalálhatjuk azokat a körülményeket, amelyeknek a láncolata ehhez az értelmetlennek tűnő cselekedethez vetett.<sup>76</sup>

## Típus és archetípus

A filmekben gyakran vannak olyan karakterek, amelyek valahonnan ismerősek, egy **típust** képviselnek, és vannak úgynevezett **archetípusok** is.

A típus – *valaki*, akinek neve, múltja, története, személyisége, sok-sok egyéni, csak rá jellemző tulajdonsága van, és mégis valami általánosat, valami nagyon jellemzőt is képvisel. A típus az egyediben találja meg az általánost. Korhoz, korszakhoz kötött, például a *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014) című film élehetetlen egyetemistája típusában felismerünk valamit a korszakból és a korszellemből, amelyben élünk, a konfliktust, amelytől szenvedünk, a választ, amit a felmerülő problémára mi is adnánk, a helyzetünket, a problémáinkat, a kétségeinket, a gondolkodásmódunkat stb.<sup>77</sup>

Az archetípus (őskép) – egy archetípusra nehezen tudnánk azt mondani, hogy: *valaki*. Az archetípus a típussal pontosan ellentétes művészi módszerre utal, az őskép mindig egy közös, általános érzésre, viselkedésre keres egyetlen kifejező képet, alakot, figurát.

<sup>74</sup> Egri 2008, 90–99.

<sup>75</sup> Egri 2008, 326–327.

<sup>76</sup> Egri 2008, 97.

<sup>77</sup> Muhi 2016, 18.



Az archetípus fogalmát eredetileg Carl Gustav Jung dolgozta ki. Jung a mítoszok, a mesék motívumaiban, karaktereiben ismerte fel az ősképeket. Az ősképek olyan képek, amelyekhez minden ember tud kötődni. Például mindannyiunknak van anyja. Egyes kultúrákban az anyafigura az erős, gondoskodó, vigasztaló Földanya képében van ábrázolva, más kultúrákban Madonnaként, megint másokban Anyatermészetnek nevezik, másokban a szerelem és a szex megtestesítője. Bár rengeteg néven és formában fellelhető, a közös, elemi gondolat mindezek mögött ugyanaz: az anya archetípusa. Jung szerint mindannyiunknak, a személyes tapasztalatainktól függetlenül, közös asszociációink vannak egyes univerzális emberi kérdésekhez. Mindenkinek van anyja, apja, mindannyiunknak vannak személyes belső konfliktusaink, és minden embernek vannak identitáskrízisei a társadalomhoz való alkalmazkodás folyamatában.

Az archetípusokra úgy is gondolhatunk, mint az emberiség közös, ősi nyelvére. Az archetípus, az őskép segítségével ért meg pl. egy indiai filmet egy amerikai néző, és viszont. A mítoszok, a mesék, a műfaj- vagy zsánerfilmek és az animációs filmek teli vannak archetípusokkal, amelyek ezeket az univerzális kérdéseket jelenítik meg, és nekünk, embereknek, a kollektív tudattalanunk révén erős hajlamunk van arra, hogy öntudatlanul is megértsük ezeket. Az archetípusok tehát azt az alapvető emberi hajlamot jelentik, hogy megértsünk olyan közös pszichológiai problémákat, amelyekkel mindenki küzd, mint például annak a tapasztalata, hogy van egy anyánk és apánk, vágyunk a szeretetre, szükségünk van lelki gyógyulásra és újjászületésre.<sup>78</sup>

A Jung által azonosított női archetípusok: az Anya, a Madonna, az Amazon, a Nimfa. Férfi ősképek: az Apa, az Atya, a Hős, a Faun. Az archetípus lehet akció, kép, helyszín, helyzet is. Archetipikus helyek például a kapu, amin át kell haladni, a határ, amit át kell lépni, a kút, amibe le kell merülni, a vadon, aminek a törvényeit tisztelni kell, vagy ami elrejt, véd, a civilizáció, mely a vesztét okozza, vagy ami megvédi, a folyó, amit át kell úszni, amiben meg kell tisztulni, az otthon, amit el kell hagyni, vagy ahová vissza kell térni. Archetipikus cselekményelemek pl. az elindulás, a letelepedés, az átkelés, az eltévedés, a rossz döntés, a harc, a társválasztás, a gyász, a hazatalálás.<sup>79</sup>

A hős nemcsak egy archetípus, hanem a központi archetípus. A hős alakja a mítoszokban, legendákban, irodalomban és filmben az énnak az elsődleges megjelenítődése. Amíg a különböző archetípusok az énnak a különböző oldalait jelképezik, a hős az ént magát jelenti, az archetípusok összességét. Ahogy Joseph Campbell mondja, a hősnek ezer arca van, mert a hős az énnak az archetipikus megfelelője, aki folyamatosan változik. A hős

<sup>78</sup> Indick 2004, 114–129.

<sup>79</sup> Muhi 2016, 18.

előmerészkedik a világba, és mindenféle karakterekkel találkozik. Bár a hős egy külső utazásban vesz részt, a mítosz egy belső utazásnak a szimbóluma, amely során a hős a saját belső énjének a különféle részeivel találkozik, és ezeket integrálja a személyiségébe. Nem számít, hogy hova megy, és milyen kalandokban vesz részt, az útja mindig egy önmaga felfedezését szolgáló belső utazás, és a cél mindig a személyiségének a fejlődése. A hős tehát végül is önmaga valódi természetét keresi, az a célja, hogy pszichológiailag minél teljesebb legyen. Ennek a belső útnak a szimbolizmusa az, ami miatt a hős útjával univerzálisan rezonálni tudunk, és amiért bevon bennünket.<sup>80</sup>

### *A monomítosz és a hős útja*

A monomítosz tulajdonképpen a hős útja a lélek mélyrétegeibe, ahonnan a hős megerősödve tér vissza, önmagára találva, és éppen attól válik hőssé, hogy az adott élethelyzetében képes változni. Ezt az utat, a hős útját Joseph Campbell amerikai származású író a mítoszokban kutatta, és Junggal együtt úgy vélte, hogy az emberiséget sokkal szorosabb szálak fűzik egymáshoz, mint ahogy gondolnánk. A különböző, egymástól nagyon távol élő népek közös szellemi gyökereit kereste a mítoszaikon keresztül, és *Az ezerarcú hős* című könyvében arra a következtetésre jutott, hogy a sok száz, általa tanulmányozott, különböző kultúrákból származó mítosz rendszerint egyetlen narratív sémát követ, és ezt a sémát nevezte el monomítosznak.

Azt vallotta, hogy a monomítosz útmutató, térkép lehet annak, aki önmagát keresi a mai modern világ útvesztőjében. Ezt a térképet olyanok rajzolták, akik már végigjárták az utat. A nagy ősi kultúrák mitikus történeteit elemezve arra a következtetésre jutott, hogy a mítoszok olyan szimbólumokat nyújtanak számunkra, amelyek segítenek élni, eligazítanak az élet fontos dolgaiban, „előreviszik” az emberi lelket, megvilágosodáshoz juttatnak bennünket, és így hozzájárulnak a lelki egészségünkhöz.<sup>81</sup>

Az 1980-as években a Walt Disney Filmstúdiónál dolgozó Christopher Vogler forgatókönyvíró azt tanulmányozta, hogy mitől válik egy film kasszasikerre. Vogler ismerte Joseph Campbell könyvét, lenyűgözte a munkássága, és Campbell elemzésének a fényében tanulmányozta a sikeres filmeket, hogy milyen közös vonás van bennük. Vogler szerint Campbell „feltörte a történet titkos kódját”, a mítoszok révén nemcsak a történetmesélés alapelveire talált rá, hanem az élet alapelveire is. „Arra döbbsentem rá – mondja, – hogy a hős útja nem keve-

<sup>80</sup> Indick 2004, 114–160.

<sup>81</sup> Bálint 2013, 3.

sebb, mint az élet kézikönyve, az emberi létezés művészetének mindenre kiterjedő használati utasítása.”<sup>82</sup>

Vogler egy hétoldalas, azóta legendássá váló tanulmányt írt a hős útjáról a filmes szakemberek számára a Walt Disney Stúdióknak, *Gyakorlati kalauz az Ezerarcú hőshöz* címen, amelyben rövidített és érthető stílusban magyarázza el Campbell tanítását. Campbell eredetileg 19 lépésben írta le a hős útját, ezt Vogler 12 lépésre redukálta, és bizonyította, hogy azok a filmek hoznak nagy kasszasikert, ahol a hős végigjárja ezt az utat függetlenül attól, hogy jelentős, különleges ember, vagy egy teljesen hétköznapi lény.

Ezek a gondolatok nem újak, sőt Vogler szerint régebbiek az első barlangrajzoknál. Ezeknek a régi, kortalan mintázatoknak köszönhetik a sikereiket olyan filmrendezők, mint John Boorman, George Miller, Steven Spielberg, George Lucas, Francis Coppola. Campbell érdeme, hogy összeszedte, rendszerezte, és megnevezte ezeket a gondolatokat, felismerte és megmutatta a mintát, azt a mintát, amely ott rejlik minden valaha elmondott történet mögött. Campbell nagy felfedezése, hogy az összes hősi mítosz a világon tulajdonképpen ugyanaz a történet, végtelen variációban elmesélve. Rájött, hogy minden történet, tudatosan vagy öntudatlanul, az ősi mítoszok mintázatait követi, és minden történet – az egyszerű vicctől a legmagasabb irodalomig – értelmezhető a hős mítoszának a terminusaival. A hős mítosza univerzális, minden kultúrában és minden korban megjelenik, és pont olyan végtelen számú variációban tör fel, mint amilyen végtelenül változatosak vagyunk mi, emberek. És az alapja, mégis, mindenik variációnak ugyanaz.

„Csak két-három emberi történet van, és ezek olyan hevesen ismétlik magukat, mintha sohasem történtek volna meg.” Willa Cather<sup>83</sup>

A monomítosz-struktúra révén a közönség könnyen azonosul a hőssel, és ezáltal fontos üzeneteket, az élet dolgaiban eligazító mitikus útmutatást kap. A mitikus tartalmak az élet nagy krízisei közepette gyakorlati lélektani segítséget nyújthatnak az embereknek. Azonosulunk a hősökkel, ezért a történetek hősei mindig mi magunk vagyunk. A hős küzdelmei a mi küzdelmeinket tükrözik, az ő útja a fejlődés útja, a hős sikere reményt ad számunkra, hogy mi is sikerrel járhatunk a saját küzdelmeinkben. A monomítosz-struktúrát követő történetek mozgásba hozzák lelkünk tudatalatti tartalmát, a félelmeinket és vágyainkat, útmutatást nyújtanak, és spirituális erőforrásokat nyitnak meg számunkra.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Vogler 1998

<sup>83</sup> Vogler 1985

<sup>84</sup> Bálint 2013, 5–6.

Campbell gondolatai egybevágnek Carl Jung pszichológuséival, aki szerint az archetípusok állandóan ismétlődő karakterek, amelyek minden ember álmaiban és az összes kultúrák mítoszaiban megjelennek. Jung magyarázata szerint az archetípusok tulajdonképpen az elménk tükröződései, a személyiségünk felosztja magát ezekre a karakterekre, hogy eljátsszák nekünk életünk drámáját. Azt fedezte fel, hogy a páciensei álmai és fantáziakarakterei megfelelnek a mítoszok archetípusainak, és azt feltételezte, hogy mindkettő egy mélyebb helyről jön, az emberiség kollektív tudattalanjából. A hősi mítoszok ismétlődő szereplői, mint például a fiatal hős, a bölcs öregember vagy öregasszony, az alakváltó férfi vagy nő, a sötét antagonistá azonos az emberek álmaiban szereplő archetípusokkal. Ezzel magyarázható, hogy a mítoszok, és a mitológiai mintákra felépített történetek úgy hatnak ránk, mint pszichológiailag igazak, ezek a történetek az emberi elme működésének modelljei, a psziché térképei, és pszichológiailag akkor is érvényesek és realizisztikusak, ha fantasztikus, lehetetlen, nem valós cselekményeket jelenítenek meg.

Abban rejlik a hős mítoszára épülő történeteknek az univerzális ereje, és mindenki által érzett vonzereje, hogy egy univerzális forrásból, a kollektív tudattalantól törnek fel, és univerzális félelmeket, aggodalmakat tükröznek. Olyan gyermeki, de egyetemes kérdésekkel foglalkoznak, mint: Ki vagyok én? Honnan jövök? Hova megyek, ha meghalok? Mi a jó, és mi a rossz? Mi a dolgom? Milyen lesz a holnap? Hova ment a tegnap? Van még más is rajtam kívül?

Campbell elmélete alkalmas arra, hogy bármilyen emberi problémát megértsen. Nemcsak a nagyközönség hatékonyabb irányítására alkalmas, hanem Vogler szerint az élethez is kulcsot nyújt.<sup>85</sup>

### *A hős útjának 12 állomása*<sup>86</sup>

#### *1. A hétköznapi világ*

A legtöbb film a hőst egy tőle idegen világba kalauzolja, de előtte meg kell mutatnunk a megszokott környezetét, hogy legyen, amivel kontrasztba állítani az újat. A szereplőket általában a hétköznapi világukban ismerjük meg, megismerjük a környezetet, a történelmi időt, a kultúrát, és megtudjuk, hogy milyen helyet foglal el ebben a hős, hogyan viszonyul saját életéhez, milyen nehézségei, örömei, vágyai vannak. Megismerjük a hős fontosabb kapcsolatait, élete a mindennapok monoton tevékenységeiben telik, kialakult szokásai, nézetei vannak.

<sup>85</sup> Vogler 1985

<sup>86</sup> Vogler felosztásában, kiegészítve dr. Kígyós Éva pszichológus, bölcsész értelmezéseivel. Kígyós 2006

## 2. Új dologra, kalandra hívás

A hős megszokott életébe valami új érkezik, megjelenik egy probléma, kihívás, kaland. Ez lehet külső vagy belső, például egy új ügyet kap a detektív, haldoklik a föld, a romantikus filmekben az első találkozás, lehet egy új ismeret, élmény, új érzés, egy vágyakozás valami hiányzó dolog iránt, egy sejtés, intuíció valami új lehetőségről, másik világról. Az is lehet, hogy a hős véletlenül keveredik bele egy tőle idegen történésbe. Vagy megfogalmazódik benne a gondolat vagy érzés, hogy élete problémáiból van kiút, ha mást gondol, mást érez, és mást tesz, mint amit szokott. Feldereng benne, hogy talán lehetne az élete más, és vannak sokkal jobb lehetőségei is annál, mint ahogyan él.

Ez a másik világ egy szakadék túlfelén van, a szakadék széléről átnézve a túloldalra úgy tűnik, hogy a túloldalon nincsenek problémák. Hívja ez a másik oldal, de nem tudja, hogyan jusson át. Nincs biztosítéka rá, hogy képes átgugrani, a kételyei és a félelmei nem engedik dönteni.

## 3. A hős eleinte tétoázik. (A hívás visszautasítása)

A hős ezen a ponton gyakran megtorpan a kaland küszöbén. Végül is, a legnagyobb emberi félelemmel szembesül: az ismeretlentől való félelemmel. Természetes, hogy megrettenünk az olyan dolgoktól, amelyek pozitív kimenetére nincs jól begyakorolt garanciánk. Mivel még nem próbálta az újat, már a gondolat is riasztó, idegen. Így a hősök is leggyakrabban elutasítják a hívást. Megpróbálnak úgy tenni, mintha mi sem történt volna. Inkább azt hiszik, hogy félreértettek valamit, vagy igyekeznek elfelejteni a hívást.

A mitikus hős tipikusan egy vonakodó hős, a belső énjében ott van a hősiesség, de ki kell belőle húzni. A hős vonakodása azt jelképezi, ahogy bármelyikünk vonakodna egy kihívás előtt, az embernek mindig könnyebb nem tenni semmit, elkerülni a veszélyt, és hagyni, hogy más válaszoljon a hívásra.<sup>87</sup>

## 4. A hőst biztatja egy bölcs öregember vagy öregasszony. (Találkozás a mentorral)

Amikor a hős, elmenekülve a hívás elől, megpróbálja folytatni a hétköznapi életét, a hívás hangja felerősödik. Ekkor belép az életébe egy új dolog: a találkozás a mentorral. A mentor tanácsot és néha mágikus fegyvert ad a hős kezébe. A mentor lehet egy szakértő, aki mindent tud a területről, ahol a hős problémába ütközik. Például egy cápaszakértő *A cápa* (1975) című filmben, vagy Obi Wan Kenobi odaadja Luke-nak az apja kardját a *Csillagok háborúja* (1977) című filmben. A mentor-nak ennyi a szerepe, néha esetleg még fenéken rúghatja a hőst, hogy elinduljon a kaland útján, de a hősnek magának kell megtennie az első lépést.

<sup>87</sup> Indick 2004, 148.

A találkozás a mentorral nemcsak erre vonatkozhat. A tisztánlátáshoz, a helyes döntés meghozásához segítséget adhat a hősnek egy újabb változás a hétköznapi életében, egy értesülés, egy újabb probléma megjelenése, egy másfajta erő, ami a továbblépést elősegíti.

#### *5. A hős átlépi az első küszöböt. (A küszöb átlépése)*

A hős először lép át teljesen a történet speciális világába. Ez az a pillanat, amikor a történet elrugaszkodik, és a kaland elindul. Felszáll a léggallon, elindul a szerelem. A hős elkötelezi magát az útra, és már nem fordulhat vissza. Eddig még meggondolhatta volna magát, és maradhatott volna minden a régiben. De most megtesz egy lépést, ami a régi világának gyakran hamis egyensúlyát felborítja, és innen már nincs visszaút. Átlépi a küszöböt, ami eddigi élete határát jelentette.

A hős teljesen kiismerte eddigi életkörülményeit, adottságait, lehetőségeit. Nem volt problémamentes az élete, de kiszámítható volt, nem okozott meglepetéseket. A problémája viszont nő, és egyre jobban szorítja, ezért egy napon elhatározza, hogy ugrik. A küszöb átlépése az elrugaszkodás pillanata, amikor pont a szakadék fölé kerül. Félelmetes élmény. Ahhoz, hogy ezt a lépést meglépje, előtte le kell győznie magában a félelmet, a kishitűséget, a saját magában való kételkedést. Rá kell bíznia magát a hitére, a megérzésére, bíznia kell magában, hogy az új körülmények között fel tudja építeni az új életét.

#### *6. A hős próbatételekkel és szövetségeseikkel találkozik.*

##### *(Próbatételek, szövetségesek és ellenfelek)*

A hős arra kényszerül, hogy szövetségeket kössön, és ellenségeket szerezzen ebben az új, speciális világban, hogy átmenjen különböző próbákra és kihívásokra, amelyek részei lesznek a kiképzésének. A küszöb átlépése a leggyakrabban ott történik, ahol az eddigi élete is folyt, de a hős körül megváltozik a világ. A közösség tagjai természetesen észreveszik, hogy történt valami a hőssel, és reagálnak is erre. A közösségnek azok a tagjai, akik a saját életükben nem merik megtenni ezt a lépést, a legtöbbször ellenségekké válnak, kritizálják a hőst, kiközösítik, hiszen csak a hős bukása erősítené meg őket abban, hogy jól döntöttek, amikor nem mozdultak. Azok viszont, akik már tettek hasonló lépést az életükben, váratlanul szövetségessé válhatnak, érzelmi és erkölcsi támogatást adhatnak a hősnek.

A szövetségeseik és az ellenfelek véleményei attól válnak fontossá vagy fájdalmasná, hogy legtöbbször a hős belső vívódásának a hangjait tükrözik. A szakadék fölött állás, a senki földjén járás gyakran a legnehezebb. Vége a réginek, de még nem kezdődött el az új. Az utolsó pont, ahonnan még vissza lehet térni a régi élethez, de ha visszatér, már magával viszi egy bukás emlékét is. Előre pedig még mindig nagyon ingoványosnak néz ki a talaj.

### 7. A hős eléri a belső barlangot. (A belső barlang megközelítése)

A hős a legveszélyesebb helyre érkezik, ez gyakran mélyen lent van, ahol a küldetés tárgya rejtőzik. Sok történetben a hősnek a pokolra kell szállnia, hogy visszahozza egy szerettét, vagy egy barlangba, hogy megharcoljon a sárkánnyal, vagy megszerezze a kincset. Thészeusznak a labirintusba kell mennie, hogy megharcoljon a Minótaurosszal. Néha a hősnek a saját belső világába kell alászállnia, hogy megharcoljon a félelmeivel, és legyőzze őket. Az események ekkorra felgyorsulnak, a hős új feladatokkal kerül szembe, és ezeket a már megtett úton tanultak alapján, új módon oldja meg. A hősnek rövid idő alatt új képességeket kell kifejlesztenie magában, jobban meg kell ismernie a saját belső lehetőségeit, az útnak ezen a szakaszán már uralnia kell bizonytalanságait, félelmeit, képesnek kell lennie egy új életstratégia elkészítésére.

### 8. A hős elviseli a legnagyobb megpróbáltatást

Ez az a pillanat, amikor a hős eléri a mélypontot. Szembesül a halál lehetőségével, a mitikus szörnnyel való küzdelemben a vereség szélére kerül. A nézőknek, akik a barlangon kívül várják a harc eredményét, ez egy sötét pillanat. Itt már az új tulajdonságok, képességek próbája következik, ez az a pont, amikor a hős teljesen megváltoztatja a régi személyiségét. Ezen a ponton bajnokká válhat, de ehhez a lépcsőhöz kapcsolódik a halál is. Ez egy kritikus pont minden történetben, egy olyan megpróbáltatás, ahol a hős úgy tűnik, hogy meghal, és aztán újjászületik. Ez a pont egy fontos forrása a hős útja mágikus jellegének. Az történik, hogy a közönség már azonosul a hőssel, és nézőként arra vagyunk bátorítva, hogy átéljük vele a halálközeli élményt is. Pillanatnyilag szomorúak vagyunk, de aztán újjáéledünk, amikor a hős visszatér a halálból. Olyan, mint a hullámvasút a vidámparkban, azt éljük át, hogy meg fogunk halni, és aztán nagy öröm azt érezni, hogy mégis túlélünk egy ilyen pillanatot. Ugyanez a trükkje a halálba való átmenet rítusainak vagy a titkos társaságokba való beavatási rítusoknak is. A beavatás alatt álló személynek meg kell ízlelnie a halál ízét, és a feltámadás élményét. Soha nem érzed jobban azt, hogy élsz, mint akkor, amikor úgy érzed, hogy meg fogsz halni. A változás önmagában is a régi halála, de filmekben előfordul a hős dicső halála is, ha a dramaturgia úgy kívánja.

### 9. A hős megragadja a kardot. (A kard megragadása, a jutalom)

Túlélte a halált, legyőzte a sárkányt, megölte a Minótaurosz, a hős most birtokába kerül a kincsnek, amit keresett. Ez lehet fizikai kincs, néha egy speciális fegyver, csodakard, lehet a Szent Grál, egy elixír, ami meggyógyítja a beteg földet, de lehet valamilyen lelki szükséglet kielégítése is, a lényeg, hogy a hős valami olyasmit kap meg, ami számára igen értékes.



Lehet, hogy a hős megoldja a konfliktust az apjával, vagy leszámol a sötét végzetével. Lehet, hogy a hős megbékél egy nővel. Gyakran a nő a jutalom, a kincs, amit meg akar nyerni, vagy meg akar menteni, és gyakran ezen a ponton van egy szerelmi jelenet, vagy létrejön egy házasság. A nők ezen a ponton alakváltók lehetnek, vagy megváltozik az életkoruk, azt tükrözve, hogy a hős szempontjából mennyire összezavaró és folyamatosan változó az ellenkező nem. Lehet, hogy a hős legnagyobb megpróbáltatása azt a jutalmat hozza meg neki, hogy jobban megérti a nőket, és megbékél az ellenkező nemmel.

A jutalom elnyeréséhez mindig kapcsolódik valamilyen bölcsesség is. A győzelem hozzásegíti a hőst, hogy jobban rálásson az előző életére, hogy összefüggéseket találjon, és megértsen olyan dolgokat, amelyeket azelőtt nem értett.

A filmek, főleg az amerikai filmek, gyakran itt fejezik be a történetet, általában itt van a happy end. Ettől gyakran a jó filmek is súlytalanokká válnak, kevésbé időtállóvá, mert a nézőknek hiányérzetük van: a hősnek sikerült, de nem kezd semmit ezzel a sikerrel.

#### *10. A visszatérés*

A hős még nem ért ki az erdőből. Ezen a ponton jöhetnek a legjobb üldözős jelenetek, ahogy a hőst üldözik a bosszúálló erők, akiktől ellopta az elixírt vagy a kincset. Ha a hősnek nem sikerült megbékélnie az apjával vagy az istenekkel, akkor ezen a ponton utána jöhetnek, hogy kitombolják magukat.

Ez a hős útjának a következő lépcsőfoka: mit kezd a személyes sikerével. Látja-e, hogy milyen fontos változások történtek benne, és tudja-e, hogy az új tudást nem tarthatja meg csak magának, hanem alkalmaznia kell az eredeti életkörülményeiben.

#### *11. Feltámadás*

A hős visszatér a különleges világból, az átélt tapasztalat által megváltozva. Itt gyakran van még egy szembenézés a halállal, és ennek a csodálatos túlélése. A hős új emberré vált az átélt tapasztalatok eredményeképpen.

#### *12. Visszatérés az elixírral*

A hős visszatér az hétköznapi életbe, de a kaland értelmetlen lenne, ha nem vinné vissza az elixírt, kincset, vagy valami tanulságot a különleges világból. Ez néha csak tudás vagy tapasztalat, de ha nem jön vissza az elixírral vagy valami jóval az emberiség számára, akkor arra kárhoznátna, hogy addig ismételve a kalandot, amíg visszahozná az elixírt. Sok komédia arra használja ezt a véget, hogy a karakter nem akarja megtanulni a leckét, és ugyanolyan ostobaságba vág bele, mint ami először is bajba sodorta.



Az elixír lehet a küldetés során megszerzett kincs vagy szeretet, vagy csak annak a tudása, hogy létezik ez a különleges világ, és túl lehet élni. Néha az elixír csak egy jó történet, amit el lehet mesélni. Nem a jutalomtól magától, hanem a jutalomban lévő elixírral való visszatéréstől lesz teljes a hős útja. A fejlődés, amit az úton elért, nem öncélú, az ő változása az egész közösségnek az életében változásokat hozhat, példája erőt adhat másoknak is.

A szereplő attól válik valódi hőssé, hogy megteszi ezt a lépést, hogy az eredeti életkörülményeibe, kapcsolataiba beviszi azt az új minőséget, amit az útján elsajátított. A szereplő nem úgy gondolkodik, ahogy sokan tennék, hogy mindenki küzdjön meg saját magáért, amiért ő megharcolt, az az övé. Az ilyen gondolkodás ezen az úton visszacsúszást jelentene, azt, hogy fölösleges volt az út, ha az nem a fejlődést szolgálta, ha az út végén megint csak a régi, kicsinyes, önös szemlélet vezetné a hőst. A teljes utat ez a lépcső jelenti.

A hős utazása röviden: a hőst bemutatják a HÉTKÖZNAPI VILÁGÁBAN, ahol megkapja a KALANDRA HÍVÁST. Eleinte VONAKODIK AZ ELSŐ KÜSZÖB ÁTLÉPÉSÉTŐL, ahol végül TESZTEKKEL, SZÖVETSÉGESEKKEL ÉS ELLENSÉGEKKEL találkozik. Eléri a LEGBELSŐ BARLANGJÁT, ahol kiállja a LEGFONTOSABB MEGPRÓBÁLTATÁST. MEGRAGADJA A KARDOT vagy a kincset, és üldözik a világába való VISSZATÉRÉSE során. FELTÁMAD és átalakul a tapasztalatai által. Egy kinccsel, áldással vagy ELIXÍRREL VISSZATÉR hétköznapi világába, hogy a világa javára váljon.

A hős utazása csak egy struktúra, egy keret, amit minden történet a csak rá jellemző egyedi részletekkel és sajátosságokkal kell hogy eltakarjon, a struktúrának nem kell észrevevődnie, és nem is ajánlott pontosan követni, mert az egy természetellenes formához vezetne, és fennállna a veszélye annak, hogy túl evidens lenne a váz. A hős útjának szakaszai közül ki lehet hagyni, vagy hozzá lehet tenni, fel lehet cserélni a sorrendet, és az egész mégsem veszít erejéből.<sup>88</sup>

A mítosznak az értéke a fontos. Az alapváltozatnak a képei, hogy fiatal hősök csodálatos kardokat vesznek el öreg varázslóktól, sárkányokkal harcolnak, stb. – csak szimbólumok, amelyeket bármivel lehet helyettesíteni, ami illik az adott történethez.

A mítosz könnyen átfordítható kortárs drámákra, komédiákra, akciófilmekre stb. azáltal, hogy kicseréljük a szimbolikus figurákat és a történet egyéb kellékeit modern megfelelőikre. A bölcs öreg nemcsak sámán lehet vagy varázsló, hanem

<sup>88</sup> Vogler 1985

lehet mentor, tanító, orvos, terapeuta, jó főnök, szülő, nagyszülő stb. A modern hősök nem kell valódi barlangba vagy labirintusba menjenek, hogy mitikus lényeket győzzenek le, az űrbe is mehetnek, vagy a tenger mélyére, a modern városok mély bugyraiba, vagy a saját elméjükbe.

A mítosz egyszerű képregényre is alkalmazható, vagy kifinomult drámára, össze lehet vonni szereplőket, vagy a lényeges szereplők funkcióit fel lehet osztani több szereplő között. A mítosz nagyon rugalmas, végtelen variációra képes anélkül, hogy elveszítené az erejét, és mindannyiunkat túl fog élni.

## ■ SZINOPSZIS, TREATMENT

A fejlesztéssel párhuzamosan megjelennek olyan íráások, mint a szinopszis és a treatment, amelyek a film bemutatásának fontos alapanyagai, fejlesztési és gyártási pályázatokhoz szükséges dokumentumok, amelyek pontosan felvázolják a filmtervet, és amelyeknek már a megírása is segíti a fejlesztés folyamatát, létrejöttük a fejlesztési folyamat része.

Még ha kész is van a forgatókönyv, és jól is van megírva, vagyis úgy, hogy olvasás közben magunk elé képzelhessük a filmet, és lepereregjenek előttünk a történet képkockái, akkor is minden olvasó előtt más-más film fog leperegni, ezért a film készítői a pályáztatás és az előkészítés során olyan egyéb dokumentumokat is létrehoznak, amelyek segítik az olvasót és nem mellesleg saját magukat is, a film pontosabb elképzelésében. Ezek a dokumentumok a megfelelő mederbe terelik az olvasó képzeletét, és később, amikor a filmterv konkrét megvalósítására kerül a sor, akkor olyan hirtelen fontossá váló kérdésekre is választ adnak, amire a forgatókönyv műfajánál fogva nem képes. Ilyen dokumentum például a szinopszis, a treatment, a rendezői és a képi koncepció, mood board, karakterrajzok, majd később a storyboard, a helyszínrajzok, a látványtervek, a technikai forgatókönyv. Ezek közül a forgatókönyvírásról szóló fejezethez a szinopszis és a treatment tartozik.

### A szinopszis

A szó jelentése: 1. áttekintés, egy rövid és kondenzált állítás, amely általános rálátást biztosít valamire, 2. egy regény, film, színdarab cselekményének rövid összefoglalója, kivonat, vázlat.

Bíró Yvette a szinopszist a film útlevelének nevezi.

A szinopszis nagyon nehéz műfaj, a haikuhoz szokták hasonlítani, minden szónak jelentősége van.

Mi kell bekerülni a szinopszisba?

Röviden: a mit, a miért és a hogyan.

Tehát a szinopszis azt írja le, hogy miről szól a film, mi történik benne, és miért akarja az író elmesélni a történetet.

A szinopszis vázlatot jelent.

A filmszinopszis azt jelenti, hogy a film vázlata.

A filmszinopszis tehát a film három összetevőjéről kellene adjon egy rövid, tömör, kifejező összefoglalást, vázlatot: az alapgondolatról, a történetről és a vizuális megvalósításról, és akkor tudja az olvasó, aki lehet egy döntnök is, elképzelni a filmet, akkor alakulhat ki egy víziója a filmről. A filmszinopszis a film vázlata, és ha csak egy történetvázlat van benne, akkor abból még nem tudok elképzelni egy filmet. Kihagyhatatlan, hogy erős legyen a történet, de ha csak azt ismerem, fogalmam sincs, hogy milyen lesz a film. Szerepelnie kell benne a vizualitásnak, és annak a lényeges tartalomnak, ami a rendezőn kívül másnak is fontossá teszi ezt a történetet.

A szinopszisban kimondható az, hogy miről szól a film, sőt bele is kell írni, mert ha az olvasó akarja kiókumulálni a történetből, az egyáltalán nem biztos, hogy az lesz, amit az alkotó akar, és akkor nem tájékozódik jól pl. a döntéshozó, hogy miről is ítél. Egyébként, ha alkotóként pontosan tudom, hogy miről szól a film, akkor a filmben már nem is kell ezt kimondani, mert akkor meg tudom teremteni azokat a szituációkat, amiknek a folyamata ezt kifejezi, és nem kell didaktikusan belefoglalni a képbe.

A film vázlatában tehát több réteg kell hogy legyen. Úgy kell elképzelni, mint egy röntgenfelvételt. Kívül van, amit látunk, egyfeljebb van a sztori, és legbelül van a mag, amit Fellini úgy határozott meg, hogy az alapötlet, az embrió, ami, ha elég erős, akkor, mint egy embrióban, már ott van benne a leendő filmnek az összes tulajdonsága.<sup>89</sup>

Maga a sztori vázlat, ami a szinopszis része kell hogy legyen, nem kell tartalmazzon minden fordulópontot és minden bonyodalmat, viszont benne kell lennie annak, hogy hol játszódik, mikor játszódik, ki a főszereplő, mi a legfontosabb konfliktus vagy konfliktusok, honnan hova halad, tehát mi az eleje, közepe, vége. A túl részletes leírásnak nincs helye a szinopszisban, csak a történet legfontosabb és érdekesebb részeit kell tartalmaznia. A leggyakoribb hiba és félreértés a szinopszisban (és a treatmentben is), hogy cselekményt írnak le történet helyett, azt írják le, ami a forgatókönyv, csak zanzában.

A szinopszis tehát összefoglalja a forgatókönyvet és a film összes lényeges és fontos elemét az olvasó számára, aki lehet a producer, rendező, ügynök, színész, bárki. A szin-

---

<sup>89</sup> Schulze 2022

nopszis a leglényegesebb dokumentum akkor, amikor össze kell szedni a pénzt a film finanszírozására, mert rövidege okán könnyen el lehet olvasni. A film egy eldöntött állítás, nem az a célja, hogy a néző a film megnézése után azt találgassa, hogy most erről akart szólni vagy arról, hogy majd mindenki kitalálja belőle a saját verzióját. Ezért fontos, hogy nagyjából a szinopszis, a treatment, a pitch idejére már megszülessen az a határozott állítás, amivel rögtön abba az irányba terelem az olvasót, ahova én szeretném, és nem hagyom őt bóklászni mindenféle, nem bízom rá, hogy hogyan értelmezi a dolgokat.

Ez segíthet a pályázati döntnököknek is, akik rengeteg pályázatot kell végiglapozzanak, és amikor a 8–10 oldalas történetleírásokat olvassák, akkor segíti őket, ha az elején van egy határozott megállapítás, amiből kiderül, hogy mi a film címe, miről akar beszélni, milyen műfajban, és mi a történet. Képzeldük magunkat abba a helyzetbe, hogy el kell döntenünk akár csak öt filmterv közül, hogy melyiknek adunk pénzt. Az egyikbe oda van írva, hogy erről és erről szeretne filmet csinálni, és elmondja a film alap-mondanivalóját. Az is belefér a szinopszisba, hogy elmesél egy emléket, hogy ezt és ezt élte meg, vagy egy erős ötletet, ami nem ment ki a fejéből, és azért vált számára fontossá, mert azt a lehetőséget látja benne, hogy erről és erről szóljon, és a történet főszereplője ez és ez lesz, aki ilyen és ilyen, és egy napon ez és ez történik. Mindezt ilyen és ilyen vizuális stílusban akarja megcsinálni – csak a legfontosabb vizuális ismertetőket írjuk le. A film műfaja ez és ez, hossza kb. 90 perc. Akkor egy látomásom van a filmről olvasóként, mert nemcsak a sztorit tudom, hanem értem, hogy mit akar vele az alkotó, és nagyjából el tudom képzelni a vizuális világát is. Ezzel rögtön beterelem abba az utcába a döntnököt, hogy úgy olvassa a részletes történetvázlatot, hogy ott legyen a hátsó gondolat a fejében, hogy ez miről fog szólni. A funkciója tehát, hogy az olvasót arra az útra terelje, amiről a film szól, és ha közben eltéved a sok, számára ismeretlen ember és történet útvesztőjében, akkor adjon egy támpontot.<sup>90</sup>

Ha kiderül, hogy valaki miről akar filmet csinálni, milyen sztorija van, milyen műfajban akarja elmondani, és nagyjából milyen vizuális stílusban, akkor máris egy vízióm van a filmről. Bíró Yvette esztéta azt mondja a szinopsziszról, hogy a szinopszis egy látomás, egy vízió egy leendő filmről. „Ez a kis írásmű, ez a két-három, röptében írott oldal, minden látszat ellenére, nem kezdet, hanem végállomás, nem egyszerűen vázlatos előkészület, hanem szintézis. Ahhoz, hogy képesek legyünk megírni, teljes áttekintéssel kell rendelkezünk a történet minden eleméről. Ismernünk kell a szereplőink útjának célját, útvonalát, és azt is, miért indulnak el. A filmvázlatnak az egész látomását kell nyújtania.”<sup>91</sup>

Az alkotó számára a szinopszis megírása legalább olyan fontos és hasznos, mint amilyen fontos pénzszerzési szempontból, mert segít tisztázni, hogy a 6 millió gondolat közül

<sup>90</sup> Schulze 2022

<sup>91</sup> Joó 2016, 96.

mi a fontos, ahogy Bergman mondja, racionalizálom magam, és az segíteni fog az egész folyamatban még akkor is, ha a racionalizált gondolat változhat közben. A szinopszisnak az az előnye, hogy rákényszeríti az alkotót arra, hogy megfogalmazza, miről is akar filmet csinálni, és hozzásegíti ahhoz, hogy tisztábban lásson a saját filmjével kapcsolatban.

A szinopszist írhatja a forgatókönyvíró, vagy közösen írják a rendezővel.

A szinopszis hossza fél oldaltól két oldalig terjed.

Európában két fő iskolája van a filmszinopszisírásnak, az angolszász és a francia. Az angolszász iskola szerinti szinopszis teljes képet próbál adni a történetről, és a fő szempont a kifejező- és meggyőzőerő. Tehát gyakorlatiasan kell megírni, a fő cél az, hogy a lehető leghatásosabban mutassa be a teljes filmtervet. Abban a tudatban kell összefoglalni a forgatókönyvet, hogy szakemberek fogják olvasni, akik viszont a nagyközönség fejével próbálnak gondolkodni. Természetesen érdemes odafigyelni a jó tagolásra. Érzékeltetni kell, ha a film nem időrendben mesél, de a leírásban nem kell követni az idősíkok váltakozását vagy a mozaikszerű szerkezetet, hanem az olvasó számára minél kevésbé zavartkeltően érdemes elmesélni. Egy szinopszis megírása felkészültséget követel, és a szinopszis mint műfaj sok mindent elárul a projektről és az alkotóiról.

A szinopszis írásának másik európai iskolája, a francia éppen csak fel akarja keltetni az érdeklődést a filmterv iránt, náluk a szinopszis csak egy sejtelmes felvillantás. Általában az expozíciót és a bonyodalom kezdetét írják le három ponttal a végén. A francia típusú szinopszis kerüli a direktiséget, célja, hogy kíváncsiságot teremtsen, keveset mondjon, akár mellébeszéljen.

Az angolszász hozzáállás tehát praktikusabb, mindent látni akar egy oldalon, az a cél, hogy derüljön ki minden, ami csak kiderülhet. A szinopszis az angolszász rendszerben inkább hatékony szakmai kommunikáció, munkaanyag, nem pedig ravasz prezentáció, mert a cél nem a szinopszis maga, hanem a forgatókönyv és természetesen a film. Nemzetközi viszonyok között jobban, közvetlenebbül lehet érteni, segíteni, kommunikálni az angolszász szinopszissal. Éppen ezért, az Eurimages-ban 2008-ban felmerült, hogy a filmtervek nemzetközi értékelését elősegítené a filmszinopszis definíciójáról való európai egyezség. Az országok többsége mellette volt, de a franciák ellenálltak, azzal érvelve, hogy a művész szabadsága, hogy mit hív szinopszissnak. Ha két vagy akár csak egy sor hosszú, és ha csak az expozíciót vagy a műfaj vagy a téma meghatározását tartalmazza, vagy ha csak reklámszlogenekkel teli marketinganyag, azt is el kell fogadni szinopszissnak.<sup>92</sup>

<sup>92</sup> Joó 2016, 97–98.

Magyarországon ez a szinopszis jelenlegi formátuma:

*A SZINOPSZIS formai követelményei a Nemzeti Filmintézet oldalán*

*„A történet összefoglalása 1, max. 2 oldalban. A szöveg a drámai alaphelyzetet, a főbb fordulatokat és a történet csúcspontját tartalmazza, a cselekmény részleteinek kibontását mellőzzük. A szinopszis kizárólag a történetre koncentrál, koncepcionális kérdéseket nem tárgyal. Ha a szerző szükségesnek látja a történet premisszájáról, a film üzenetéről és stílusáról beszélni, azt legföljebb pár sorban, esetleg külön írói/rendezői koncepció dokumentumban tegye.”<sup>93</sup>*

## **A logline**

A film egymondatos összefoglalása.

## **A treatment**

A treatment a forgatókönyv párbeszéd nélküli összefoglalója, amely a jelenetek részletes leírását tartalmazza. A szinopszissal ellentétben a történetet nagyon részletesen kell elmesélni, ami azt jelenti, hogy nemcsak a konfliktus elejét, közepét, végét és a legfontosabb fordulatokat kell tartalmaznia, hanem mindent, ez tulajdonképpen a film alapötletének a részletes kidolgozása, a cselekményt meséli el.

A treatmentben jelezve van, hogy miről beszélnek a szereplők, de nincs leírva a konkrét párbeszéd.

Például A nő azt szeretné, hogy a gyerek rakjon rendet a szobájában, de a gyerek ellenkezik.

A treatmentben részletesen le van írva a szubtextus – a cselekedetek és elhangzott mondatok mögötti valódi érzések és gondolatok.

Például A férfi hazaér, reméli, hogy nincsenek még otthon a gyerekek, de hogy biztos legyen benne, a nevüket kiáltja. Mikor senki nem válaszol, megkönnyebbülten leveti magát a kanapéra.

Ha a treatment megfelelően ki van bontva, akkor mozzanatról mozzanatra le van bontva minden cselekedet, minden tudatos és tudatalatti által diktált szubtextus.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> [https://nfi.hu/files/document/document/795/MNF%20formai%20követelmények\\_Szinopszis\\_Treatment\\_Script.pdf](https://nfi.hu/files/document/document/795/MNF%20formai%20követelmények_Szinopszis_Treatment_Script.pdf)

<sup>94</sup> McKee 2011, 324–325.

Általában a forgatókönyv írója írja, pár oldaltól akár tizenvalahány oldalig terjed a hosszúsága.

Alapvetően két célt szolgál: az egyik, hogy magát az íróat segítse, a másik, hogy a filmötlet eladását előmozdítsa.

Ha a pályázati forma megengedi, tanácsos ebbe a történetleírásba is belevenni, hogy miről akar szólni a film, ezenkívül a rendező hozzáfűzheti a saját kommentárjait a film stílusára, a lehetséges helyszínekre, az általa elképzelt szereposztásra vonatkozóan, sőt akár az operatőrre vonatkozó javaslatát is. A treatment tartalmazhat megjegyzéseket a költségvetésre vagy a tervezett célközönségre vonatkozóan is.

A treatmentnek van egy manapság kevésbé használatos verziója is, amelyben jelenetről jelenetre leírnak mindent, a jelenetcímeket is tartalmazza – nehezebben olvasható, de jól lehet előkészíteni belőle, mert minden jelenet, helyszín, napszak benne van, az összes szereplő, rövid cselekményleírás, ebből jól tudtak dolgozni a gyártásvezetők, castingrendezők stb.

*A TREATMENT formai követelményei a Nemzeti Filmintézet oldalán*

*„A történet részletes leírása min. 5, max. 10 oldalban. A főbb fordulatokon túl a cselekmény részleteit is kibontja. A karakterek háttértörténetét ne mesélje el, pár alapvető vonás felrajzolásán túl hosszas jellemzésekbe ne bocsátkozzon – a karaktereket a cselekményen, tetteiken, viselkedésükön keresztül ismerjük meg. A treatment példa-jeleneteket és dialógusrészleteket nem tartalmaz. Nem irodalmi novella, csak a vásznon is megjelenő eseményeket írja le.”<sup>95</sup>*

## Az outline

Az outline a történet eseményeit tartalmazza röviden, koncentráltan, tömör mondatokban leírva, időrendi sorrendben, dialógusok, kameraállások, képkivágások stb. nélkül. Tulajdonképpen a történet váza. Az outline-nak az a haszna, hogy átlátjuk a történet egészét, így könnyebben észrevesszük a hibákat, a történet gyengeségeit, könnyebben körvonalazódik, hogy melyek a fontos kihangsúlyozandó részek a történetben, és melyek nem. Nem árt, ha a forgatókönyvíró tudatosítja magában, hogy a történetének van eleje, közepe és vége, és kideríti, hogy melyek azok. Az outline abban is segíthet, hogy kiderüljön, mely jelenetek és szekvenciák fontosak a történet szempontjából, mennyi időt érdemes rájuk szánni, és melyek azok, amelyek rövidebben is elegendőek, vagy amelyekre akár nincs is szükség. A forgatókönyvírónak tehát meg kell látnia a történetben azokat a

<sup>95</sup> [https://nfi.hu/files/document/document/795/MNF%20formai%20kovetelmények\\_Szinopszis\\_Treatment\\_Script.pdf](https://nfi.hu/files/document/document/795/MNF%20formai%20kovetelmények_Szinopszis_Treatment_Script.pdf)

lényeges dolgokat, amitől a történet érdekessé válik. Az outline készítésekor a történet fontos elemeit papírcetlikre írják, sorrendbe rakják, majd a film idővonalán cserélgetik őket (a sorrendet cserélgetni lehet outline-készítő szoftverrel is), tehát lényegében a létező elemekből megszerkesztik a történetet, ami alapján a forgatókönyvíró megírja a kész forgatókönyvet. Egyes forgatókönyvírást oktató szakemberek szerint a forgatókönyvet tulajdonképpen nem is írják, hanem szerkesztik.<sup>96</sup>

## ■ A FORGATÓKÖNYV

A játékfilm alapja a forgatókönyv. A forgatókönyv tulajdonképpen a film írott alapanyaga, a cselekmény tervezete, egy olyan formája az elbeszélésnek, amelyben a szereplők mozdulatait, cselekedeteit, megnyilvánulásait és párbeszédeit egy bizonyos formátumban írják le. A forgatókönyv jeleneteket tartalmaz abban a sorrendben, ahogy a kész filmben majd látni fogjuk őket. Tartalmazza a jelenetek helyét és idejét, a cselekményt, a szereplőket, a dialógusokat, utal a képkivágásra, az átmenetekre.<sup>97</sup>

Syd Field meghatározása szerint „a forgatókönyv nem más, mint történet képekben, párbeszédekkel és leírásokkal elmesélve, a drámai szerkezet közegébe ágyazva”.<sup>98</sup>

Minden jó filmet egy jó forgatókönyv alapján készítenek, ahhoz pedig, hogy a forgatókönyv jó legyen, a legfontosabb a jó történet. Mindegy, hogy mekkora robbantások, vizuális effektusok vannak egy filmben, ha a történet nem von be, nem mozgat meg, nem hiteles, akkor a film nem működik jól.<sup>99</sup>

Általánosan elfogadott vélemény és tapasztalat, hogy rossz forgatókönyvből nem lehet jó filmet csinálni, a film csak annyira lehet jó, amennyire a forgatókönyv. Nagy költségvetésű filmek buktak meg rossz forgatókönyvek miatt, és rossz forgatókönyvekből sohasem születhetnek jó filmek. Ugyanakkor, a jó forgatókönyv nem garancia a jó filmre.<sup>100</sup> A forgatókönyvírás tehát szinte a legfontosabb mozzanata a filmkészítésnek.

Bár nagyfokú fegyelmet igényel, a struktúrának, a pszichológiának, az emberi dinamikának, a ritmusnak a megértését, ez egyben a filmkészítés legolcsóbb része is. A forga-

<sup>96</sup> Árva 2006

<sup>97</sup> Árva 2006

<sup>98</sup> Field 2005, 27.

<sup>99</sup> Tomarick 2011, 5.

<sup>100</sup> Kingdon 2004, 14.



tókönyvet a forgatókönyvíró írja, aki lehet egyben akár a film rendezője is, de sok esetben a forgatókönyvíró és a rendező két különálló személy.<sup>101</sup>

A forgatókönyvíráshoz ugyanannyi időre van szükség, mint a regényíráshoz, csak amíg a regényíró sok szöveget ír a papírra, addig a forgatókönyvírók írnak és kivágnak, hogy a lehető legkevesebb szóval a legtöbbet fejezzék ki. Robert McKee forgatókönyvíró egy Pascal-idézetet hoz fel példaként: egy alkalommal Pascal terjengős levelet írt a barátjának, és elnézést kért az utóiratban, hogy nem volt ideje rövidebb levelet írni. A forgatókönyvírásban a tömörség a kulcs, ehhez pedig sok idő, munka és kitartás kell.<sup>102</sup>

A legnagyobb munka a forgatókönyv első változatának a megírása, mert ebben a fázisban a semmiből kell keletkezzen valami. A forgatókönyv első verziója, amit a szerző megír, a First Draft. Ekkor jön a következő fázis: az újraírások. Minden újraíráskor érdemes a forgatókönyvet félretenni egy-két hétre, hogy friss szemmel lehessen ránézni. Az újraolvasáskor jobban feltűnnek a forgatókönyv problémái. A forgatókönyvet sokáig fejlesztik, többször átdolgozzák, javítják, szükség esetén bevonnak újabb és újabb forgatókönyvírókat a forgatókönyv újabb és újabb verzióinak az elkészítésére, míg végül elnyeri végső formáját. A végső változat a Final Draft, ez az utolsó kamera nélküli változata a forgatókönyvnek.

Ha a film gyártásba kerül, akkor a forgatókönyv végső változatának a valamilyen szintű átdolgozására még legtöbbször szükség van a forgatás előtt, a film előkészítési szakaszban, sőt néha forgatás közben is, a leggyakrabban költségvetési okokból, mert a film költségvetése általában nem enged meg mindent, ami a forgatókönyvben szerepel, de át szoktak írni jeleneteket technikai okokból vagy akár a színészek meglátásai miatt is. Gyakran előfordul, hogy a forgatókönyvet adaptálják a konkrét forgatási helyszínekhez, mert például a kiválasztott helyszínek specifikus jellemzői módosítanak a jeleneteken. (Az amerikai filmgyártásban a film gyártási fázisában ezeket a különböző Final Draft utáni draftokat más-más színű papírra nyomtatják, így a filmben dolgozó szakemberek rögtön látják, hogy a forgatókönyvnek épp melyik változatával van dolguk. Az itthoni gyakorlatban dátummal látják el őket.<sup>103</sup>)

## A forgatókönyv elemei

A forgatókönyv, természeténél fogva tagolódik, hiszen jelenetekből épül fel. De a jeleneteken kívül a forgatókönyvekben más dramaturgiai egységeket is be lehet azonosítani, ezek a felvonás, a szekvencia, az ütem. A felvonás a legnagyobb egység, az ütem a legkisebb, de talán kijelenthetjük, hogy a jelenet legfontosabb.

<sup>101</sup> Tomarick 2011, 5.

<sup>102</sup> McKee 2011, 5.

<sup>103</sup> Árva 2006

[illegible]

A jelenet egy hosszabb vagy rövidebb cselekménysor, amelyben még egységes a tér-idő. Amikor jelenetet váltunk, általában más térben és/vagy más időben folytatódik tovább a cselekmény.<sup>105</sup> Minden jelenethez szükség van tehát két alapvető dologra: helyre és időre, mert minden jelenet egy bizonyos helyen és egy bizonyos időben játszódik. Mielőtt az író megszerkesztené a jelenetet, tisztában kell lennie ezzel a két tényezővel. Mert ha lecseréli az időt vagy a helyet, akkor az már egy új jelenet lesz.

<sup>105</sup> Muhi 2016, 4.

Minden jelenet a történet szempontjából szükséges és elegendő információt kell közöljön arról, hogy a történet hol tart.

Szükséges – annyi információt jelent, hogy gördülékenyen és jól menjen tovább a cselekmény, és a végén ne legyen hiányérzetem.

Elegendő – pedig azt jelenti, hogy ne beszéljük túl, ne informáljuk túl, mert akkor unalmas lesz.

Ha az első hiányos, vagyis nem ad elegendő információt, akkor az azt a frusztrációt váltja ki a nézőből, hogy nem érti majd a végén, hogy mi történik a filmben.

Ha a második nem teljesül, vagyis a jelenet több információt ad, mint amennyi elegendő lenne, akkor ez azt okozza, hogy a néző, akinek ezt már elmondták, vagy magától látta is már, unatkozni fog. Ekkor következik az a didaktikusság, amitől minden alkotó retteg, de ugyanakkor pont az ettől való félelem miatt néha azt is szájbarágásnak tartják, amit muszáj lenne belerakni, mert fontos információt tartalmaz.

Lehet, hogy van olyan jelenet, amelyben a szükséges és fontos információt az adja meg, hogy csak ül a szereplő, és néz maga elé, mert ki akarok fejezni valamit a szereplő, a karakter lelkiállapotából, és ez nem időtartam és akció kérdése. Nem biztos, hogy közben értelmezi a néző az adott jelenetet, hanem lehet, hogy összehatásában nyer értelmet. Azokra a jelenetekre is szükség van, amelyekben látszólag nem történik semmi, hogy lépésről lépésre felépíthessük a történetet, és ezeknek a jeleneteknek is az az alapkérdése, hogy hol tartunk most a történetben, milyen szituációba kell helyeznünk a szereplőket ahhoz, hogy úgy viselkedjenek, olyan helyzetben legyenek egymással, magukban, ahol éppen a történet tart. Másképp ül a szereplő egyedül a tornácon, amikor boldog, és másképp ül, amikor egyedül van valakinek a halála után. De az illető lelkiállapotnak, a benne levő érzéseknek a kifejezésére, az információk a közlésére nagyon is fontos az a jelenet, ami-ben látszólag semmit nem csinál. Egy ilyen jelenet elengedhetetlen lehet azért is, mert egyik érzelem- vagy akciódús jelenetről gyakran nem lehet csak úgy vágni a következőre. Néha sokat töpreng az író, hogy egy embert, egy karaktert, akit millió szituációba lehet helyezni, milyen szituációba tegyen, hogy már megint hol üljön, hol egyen stb., amiből kiderülhet egy viszony, az állapota, vagy hogy mire gondol. Az esetek többségében az ilyen információkat nem szöveggel kell elmondani, hanem láttatni kell, az működik jól, amikor cselekedetéből meg viselkedésből tudom mindazt, ami belül zajlik. Balázs Béla belső arcnak nevezi ezt.

Akárcsak a történet, minden jelenet szintén felépül, van eleje, közepe, vége, többnyire ebből három részből állnak: rövid bevezető, a fő cselekmény bemutatása, rövid lezárás. Ezt a három tagolást többféleképpen lehet használni, a dramaturgiai szükségszerűségnek megfelelően. Antonioninál például előfordul, hogy a jelenet lezárása szinte ugyanolyan hosszú, mint a cselekmény bemutatása, Bressonnál gyakran fordul elő, hogy a jelenetnek

nincs bevezetője. A leggyakoribb azonban az, hogy a jelenetnek elmarad a lezárása, hiszen a jelenetek egyik feladata továbbgördíteni a cselekményt, míg a lezárás kiolthatja a nézőben a feszültséget.<sup>106</sup>

Egy jelenetnek kettős célja van, egyrészt előreviszi a történetet, másrészt információt tár fel a karakterről vagy arról, hogy milyen körülmények vannak, és annak milyen hatása lesz a szereplőre vagy azokra a cselekedetre, amelyeket majd a szereplő végrehajt. Ha a jelenet nem éri el mindkét célját, akkor ki kell venni a forgatókönyvből. Ugyanakkor az esetek nagy többségében jó, ha a jelenet nem közöl egynél több információt, mert ha túl sok információt akar közölni, akkor zavarossá válhat.<sup>107</sup>

A jelenet majdnem mindig tartalmaz valamiféle konfliktust, ez lehet egy nyilvánvaló konfliktus, de lehet rejtett is. Általában a konfliktus miatt jön létre az akció, amelynek során történik egy fordulópont, azaz pozitívról negatívra (vagy fordítva) változik egy olyan érték, amely valamelyik szereplő számára fontos. Ha nincs változás a szereplők értékeiben, ha nincs benne legalább egy kisebb fordulópont, akkor megkérdőjeleződik a jelenet létjogosultsága, nem elég, ha egy jelenet csak azért van benne a forgatókönyvben, mert az expozícióhoz kell, vagy hogy információt szolgáltatson a szereplőről. Ilyenkor jön el az írók, a rendezők meg a dramaturgok legnehezebb pillanata, amikor ki kell mondani, hogy vége, és bizonyos jelenetekről le kell tudni mondani, mert az egész szempontjából rontja a vége hatást, vagy elindít egy olyan szálát, amit már nem lehet kibontani. Ugyanakkor, mint arról már az imént is volt szó, lehet, hogy a változás vagy a fordulópont nem látványos, vagy nem dekódolható azonnal, és olyan is van, hogy csak később fog kiderülni, a történet összhatásában, hogy mi az illető jelenet szerepe a történetben.

Egy jelenet lehet egysoros a forgatókönyvben, de lehet többoldalas is, sőt átfoghat egy egész estét.

#### *A jelenet helye és ideje*

Ha a jelenet egy lakásban játszódik, és a szereplő a hálósobából átmegy a nappaliba, ahol tesz-vesz kicsit, majd átmegy a konyhába, akkor három különböző jelenetről van szó. Ha a szereplő este lefekszik az ágyba, és reggel felébred, akkor az új jelenet lesz, mert megváltozott a jelenet ideje. Ennek az az oka, hogy minden új helyszínen, térben és minden új időpontban egy újabb minicselekmény kezdődik, azaz a jelenet, és minden újabb jelenet feldolgozásakor más helyre kerül a kamera, máshogy épül a jelenet, és máshogy szerveződnek a jelenet fizikai összetevői.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> Kovács 2009, 83.

<sup>107</sup> Field 2005, 149–152.

<sup>108</sup> Field 2005, 151–152.

A jelenet tehát egy nagyjából folyamatos térben és időben zajló eseményre koncentrál. Amikor a helyszín vagy az időpont változik, akkor a jelenet is változik, tehát új jelenetről beszélünk.

BELSŐ. KONYHA – NAPPAL

KLÁRI (25, nő) főz, a konyhában rendetlenség. A mixerrel habot ver, közben a tűzhelyen egy serpenyőben valami sistereg. Klári leállítja a mixert, gondosan lenyalogatja róla a habot, a tűzhelyre pillant. A serpenyő gyanúsan füstöl. Klári lecsapja a mixert, leoltja a tüzet, felemeli a serpenyő tetejét: a hús csúnyán elégett.

BELSŐ. KONYHA – NAPPAL

SANYI (25, férfi) érkezik, bejön a konyhába, a konyhában rend, az asztal megterítve, az asztalon mákos tészta. Klári szomorúan üldögél a konyhaasztalnál. Sanyi beleszaglász a levegőbe.

SANYI

Ma is odaégett valami?

Előfordul, hogy változik a helyszín, de az esemény, az akció folytatódik, például egy pár egy veszekedés során a hálósobában vitatkozni kezd, majd reggeli közben a konyhában folytatják, utána beülnek az autóba, tovább folytatva a veszekedést, a vita eléri csúcspontját, majd szakítanak. Itt több jelenetről beszélünk, annyiról, ahány helyszínen zajlik a veszekedés, a legtöbb forgatókönyvíró külön-külön jelenetbe is írja ezeket.

Ugyanakkor van más megközelítés is, Robert McKee forgatókönyvíró-guru szerint a váltásokat itt lehet úgy is kezelni, hogy csak helyszínváltást jelentenek, nem új jeleneteket, mert a különböző helyszíneken a vita legfeljebb fokozódik, de nem változtatja meg a pár számára fontos értéket, hogy együtt vannak. A fordulópontot a szakítás hozza meg, ekkor változik meg a pár számára fontos érték, ekkor fordul fel számukra fenekestől a világ. Arra a kérdésre a válasz, hogy egy ilyen eseménysor egy jelenetet alkot-e, vagy sem, McKee szerint az adja meg a választ, amit arra a kérdésre válaszolnánk, hogy a jelenetet meg lehetett volna írni egyben, azaz folyamatos térben és időben. Ebben az esetben meg lehetett volna írni, mert hiszen sok szakítás jelenet játszódik egy térben és időben. Ha meg lehetett volna írni, de mégsem egy helyszínrre írták, annak az lehet az oka például, hogy az alkotók ezáltal betekintést akartak nyújtani nekünk a szereplők életének különböző helyszíneibe, ami ahhoz segít hozzá bennünket, hogy információkat gyűjtsünk a szereplőkről, például megtudjuk, hogy milyen társadalmi réteghez tartoznak, milyen ízléssel rendezték be a lakásukat, milyen autójuk van, milyen környéken laknak, milyen stílusban vezetnek, stb.<sup>109</sup>

<sup>109</sup> McKee 2011, 29.

Bármelyik megoldást is választják, ilyenkor, amikor a jelenet mint egység nem működik jól, mert a cselekmény, például a veszekedés több helyszínen (és így több jeleneten keresztül) játszódik, a rendező és a színészek az egész folyamatot szeretik egységként kezelni, egyszerre próbálni, nem pedig helyszínenként, mint külön jeleneteket. Ezek az egymáshoz tartozó, maguktól csoportosuló jelenetek tulajdonképpen inkább egy szekvenciát alkotnak, és általában érdemes lehetőleg egy napon, de mindenképpen egymáshoz minél közelebbi időpontban felvenni, ez segíti a részlegek munkáját és a színészi játékot is.

### ***Szekvenciák (Sequence)***

Vannak olyan jelenetek, amelyek szorosabban kapcsolódnak egymáshoz, és a történet vagy a karakter szempontjából ugyanazt a témakört vagy konfliktust járják körül – ezek a jelenetek egy szekvenciát alkotnak. Gyakran akár önállóan, kisfilmként is működhetnének. A szekvencia olyan jelenetek sora, amelyeket egy közös gondolat fűz össze, egy olyan cselekményblokk, amely egyetlen gondolat köré épül. Ez a gondolat általában megfogható egy-két szóban. Pl. *A keresztapa* (1972) című film az „esküvő” szekvenciával indul. A szekvenciának világosan kivehető kezdése, középrésze és befejezőrésze van. A szekvenciához tartozó jelenetek közül az utolsó jelenet nagyobb hatású csúcsponttal rendelkezik, mint bármelyik korábbi jelenet.

A szekvenciák előkészítésénél a rendezőnek és a színésznek nagyobb egységben kell gondolkodnia, mint a jelenet, az a jó, ha a rendező és a színész a teljes szekvenciát figyelembe veszi, hogy beazonosítsa, hogy a szekvencia melyik jelenetében pontosan miben van a szereplő, a teljes szekvencián belüli érzelmi folyamatnak éppen melyik fázisában.

Nincs meghatározva, hogy hány szekvencia legyen a filmben, a történet határozza meg, hogy hányra van szükség. El lehet nevezni, fel lehet címkézni minden szekvenciát, és akkor világosabbá válik, hogy mi a szerepe a filmben, miért is van benne a forgatókönyvben.

### ***Az ütemek (Beat)***

A jeleneten belül vannak az ütemek, amelyek tulajdonképpen a történet legkisebb szerkezeti elemei. Az ütem a szereplő viselkedésében bekövetkező kisebb változást jelzi, amely akció vagy reakció formájában nyilvánul meg. Például a veszekedés során egy banális kérdésből indulnak ki a hálósobában, Sanyi azon zsörtölődik, hogy Klári miért a földre dobálja a ruháit esténként, miért nem a székre teszi, Klári visszaválaszol, ő a túlzott rendmániájával csúfolja Sanyit. Elkezdene szarkasztikus stílusban beszélni egymással, szinte sértően. A konyhában ez tovább fokozódik, Klári azzal fenyegeti Sanyit, hogy ha elhagyná, akkor Sanyi nem bírná ki, Sanyi viszont azt mondja, hogy alig várja, hogy elhagyja már őt Klári. Az autóban Klári, aki elkezd attól félni, hogy elveszíti Sanyit, békülni akar, de Sanyi nyeregben érzi magát, kineveti és megalázza Klárit. Erre Klári elvakult dühvel megragadja Sanyi nyakát, és szorongatni kezdi, Sanyi durván el-

löki a nyakáról Klári kezét, erre Klári behúz egyet Sanyinak. Sanyi megállítja az autót az út közepén, kiszáll, becsapja az ajtót, és azt mondja a döbbs Klárinak: vége. Mindegy, hogy ezt egyetlen jelenetként, vagy egy több jelenetből álló szekvenciaként kezeljük, a teljes cselekménysor hat ütemre épül: egymás cukkolása, egymás sértegetése, fenyegetés és provokáció, könyörgés és megalázás, fizikai erőszak, majd az utolsó ütemben: Sanyi döntése és cselekvése, valamint Klári döbbenete, ami tulajdonképpen a jelenet forduló-pontja is egyben.

A forgatókönyvíráskor arra kell törekedni, hogy a legkisebb rész is működjön, hogy minden dialógus és minden leírás hozzáadjon ahhoz a változáshoz, amely a szereplő viselkedésében vagy a történetben bekövetkezik, mert ezek a kis részletek nemcsak a jeleneteket építik fel, hanem a mesélés nagyívű célját is szolgálják.

Sem a szekvenciáknak, sem az ütemeknek nincs formai megkülönböztető jelük, igazából ezek tartalmi szempontból segítik a forgatókönyvíró pontosabban beazonosítani az összefüggő eseményblokkokat a szekvenciák esetén, illetve a jelenet építőkockáit az ütemek esetén, amellyel el lehet jutni a fordulóponthoz, és majd később a rendezőnek és a szereplőknek is segítenek pontosabban felépíteni a konfliktust.<sup>110</sup> Ugyanakkor tudni kell, hogy bár az ütem és a szekvenciák, a felvonás stb. mind hasznosak kontrollfunkcióban, azaz abban, hogy a megírt forgatókönyvet strukturális szempontból ellenőrizzük, ha valaki ezek alapján próbál forgatókönyvet írni, akkor az nagy valószínűséggel spekulatív lesz.

### ***Felvonások (Act)***

Shakespeare, korának konvencióit követve, a történeteit felvonásokra és jelenetekre tagolta, és mi a mai napig is ezeket használjuk, a felvonás a legnagyobb részlege, egysége a történetnek. A Shakespeare-daraboknak öt felvonásuk volt, a hollywoodi filmek általában háromfelvonásosok. Minden felvonásnak van egy terjedelmesebb narratív iránya, Syd Field, a befolyásos forgatókönyvíró-szerző szerint az első felvonás egy drámai szituációt mutat be, a bevezetőt, a második felvonás általában a leghosszabb, a hős vagy hősök kezdeményezéseit és próbálkozásait mutatja be, amelyek általában ellenállásba ütköznek, majd a harmadik felvonás az, amely elvezet az események végkifejletéig. Ideális esetben a felvonások végén van egy-egy fordulópont, amely a cselekményt elviszi egy másik irányba. Ez a háromfelvonásos struktúra a legelfogadottabb, különösen Hollywoodban, de természetesen léteznek filmek, amelyek ennél bonyolultabb narratív struktúrával rendelkeznek.

A jelenet kicsi, de jelentős változást hoz a szereplő életébe, a szekvencia erőteljesebb változást hoz, a felvonás pedig nagy változást. A különbség egy átlagos jelenet, egy szekvenciázáró jelenet és egy felvonászáró jelenet között a változás mértékében van, azaz a ha-

<sup>110</sup> McKee 2011, 30.

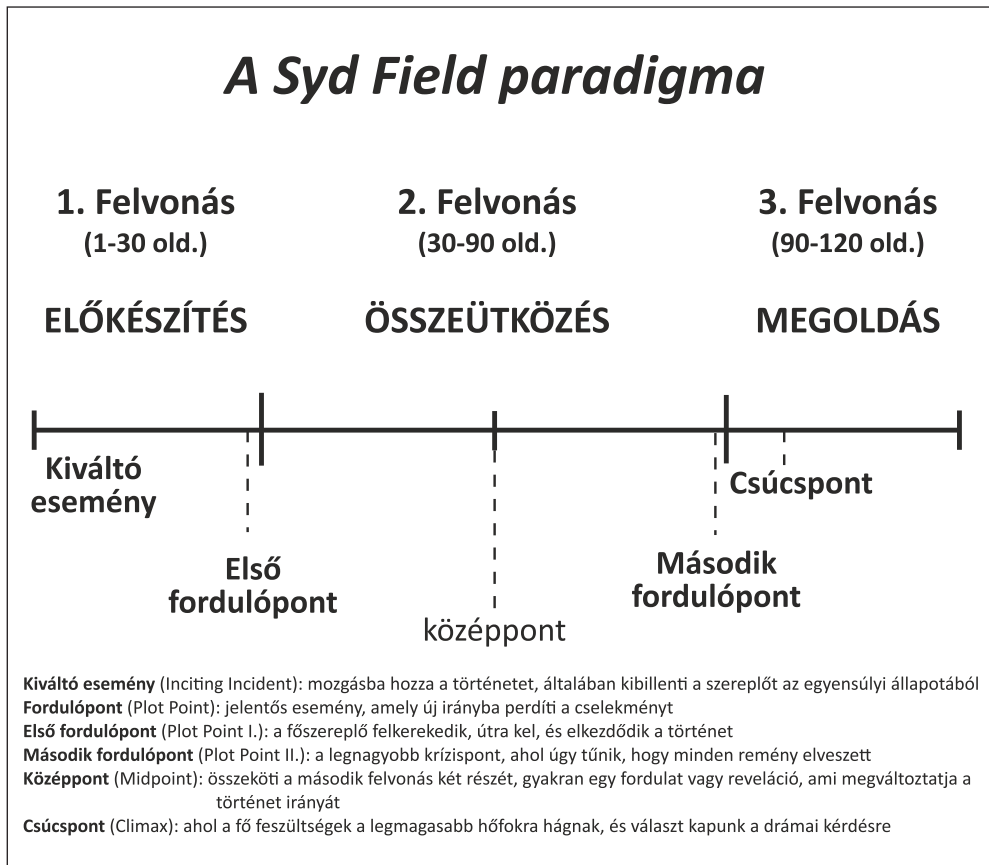
tás mértékében, amelyet a szereplő életére kifejt, a belső életére, a személyes kapcsolataira vagy világban való érvényesülésére.

### A történet (Story)

A felvonásokból áll össze a történet. Az egyik fontos kérdés, hogy hogyan fűzzük össze a történet esemény-láncszemeit úgy, hogy elérjük a kívánt célt? Nemcsak a drámai epizódok összefűzésére kell figyelni, hanem arra is, hogy mi az epizódoknak és az egésznek a viszonya, Syd Field híres paradigmája egy jól bevált struktúrát nyújt ehhez. Bár az európai filmek vagy akár egyes híres amerikai filmek sem föltétlenül tartják be ezeket az arányokat, a paradigma ismerete hozzátartozik a filmes általános műveltséghez.

A paradigmát semmiképpen sem szabályként kell követni, hanem inkább ellenőrzésre érdemes használni, azt érdemes általa vizsgálnunk, hogy vajon a mi történetünknek a paradigmához képest milyen a struktúrája.

A paradigma szerint így néz ki a történet szerkezete:





Syd Field úgy értelmezi a paradigmát, mint egy modellt, példát, fogalmi vázlatot. Hoz egy példát is. Az asztal paradigmája: egy lap négy lábbal. De a paradigmán belül az asztal lehet kicsi, nagy, keskeny, széles, kerek, négyszögletű, üvegasztal, faasztal, kovácsoltvas asztal, bármi, és a paradigma ugyanaz marad, ami volt: egy lap négy lábbal.

A fenti paradigma tehát a forgatókönyv paradigmája.

Az I. felvonás a kezdés, az előkészítés – az első 30 oldal a forgatókönyvben. Ebben a részben a forgatókönyvíró előkészíti a történetet, azaz bevezeti a karaktereket, meghatározza a drámai premisszát, bemutatja a történet környezetét, a főhős és a többi szereplő közötti viszonyrendszert.

A II. felvonás az összeütközés – kb. 60 oldal hosszú, a 90. oldalig tart. Ebben a felvonásban a főhős akadályokba ütközik, amelyek gátolják őt a drámai szükségletének az elérésében, de a főhős sorban legyőzi ezeket. A drámai szükséglet az, amit a főhős meg akar szerezni, el akar érni, amiért harcol.

A III. felvonás a megoldás – kb. a 90. oldal környékén kezdődik, és a film végéig tart. A harmadik felvonásban nemcsak véget ér a történet, hanem megoldódik a fő konfliktus.

Syd Field szerint a paradigma csak egy forma, egy váz, ami összetartja a történetet. Ennek a betartása nem elég a jó forgatókönyvhöz, de a működő történetek mind ezt a formát követik. Syd Field szerint ezt a struktúrát ismerhetjük fel az életünkben is, a születés, az élet és a halál, a reggel, a dél és az este, a nagy civilizációk megszületése, tündöklése és bukása stb.<sup>111</sup>

### ***Fordulópontok és epizódjelenetek***

A második és harmadik felvonás végén van egy-egy fordulópont, ami előreviszi a cselekményt a következő felvonásba. A fordulópont olyan történést jelent, amely új irányba fordítja a cselekményt. A fordulópont a főszereplővel kapcsolatos, és nagyot lép vele előre a történet, de a fordulópont nem föltétlenül jelent nagy, dinamikus jelenetet vagy szekvenciát. A fordulópont bekövetkezhet csendes jelenetekben is, amelyekben döntések születnek.<sup>112</sup> A legnagyobb fordulópont, a film csúcspontja a II. felvonás végén következik be.

A fordulópont (plot point) egy olyan jelenettípus, amely a konfliktust érinti, s amelynek döntő hatása van a cselekmény további menetére. Többnyire akció vagy kiderülés. A cselekményt általában fordulópontok tagolják. A fordulat fontos ritmikai eszköz lehet, mert a több fordulat pergőbb cselekményt eredményez. A narratív, történetmesélő filmeket általában a fordulópontok, konfliktuspontok viszik előre. A hollywoodi forgatóköny-

<sup>111</sup> McKee 2011, 28–35.

<sup>112</sup> McKee 2011, 33.

vírásban vannak ugyan szabályok arra vonatkozóan, hogy a filmbeli konfliktusokat hogyan kell kiépíteni, görgetni, ismételni, mikor milyen sűrűséggel kellene érkeznie a plot pointoknak, de ezek valójában javaslatok, amelyeket az alkotók vagy megfogadhatnak, vagy sem.

A műfajfilmekben több a konfliktuspont, és azok kiszámíthatóbban érkeznek, ezért a műfajfilmek narratív szerkezete gyakran kicsit mechanikus, például előrelátható, hogy a feszültség valahol a cselekmény kétharmadánál fog tetőzni.

A szerzői filmekben a tét gyakran nem is a konfliktus megoldása, hanem csak annak a felismerése, tudatosítása. Az ilyen filmekben a narratív szerkezet is másként, a szabályostól eltérően alakul, a „szabályoshoz” képest a konfliktus túl hamar vagy túl későn robban. A filmtörténet azt példázza, hogy a legformabontóbb szerkezeti megoldások, a legfurcsább plot point eloszlások is lehetnek működőképesek.

Az epizód egy olyan jelenettípus, amelynek nincs döntő hatása a cselekményre. Általában leíró jellegű, a cselekményvilág gazdagítása, építése a célja, a motivika precíz kiépítése, a karakterek jellemzése. Műfajfilmekben kevesebb, szerzői filmekben több epizodikus jelenet van. Azt a filmet, amelyben sokkal több az epizód, mint a fordulat, lassabbnak, ráérősebbnek érezzük.<sup>113</sup>

### **A lezárás**

A sok forgatókönyvírással kapcsolatos félreértés egyike, amikor az alkotó azt szeretné, hogy a filmnek ne legyen konkrét befejezése, hogy a filmet a néző fejezze be. Ha viszont a filmet a néző fejezné be, akkor az alkotó nem történetet mesélne. Azt lehet, hogy a film végét olyanra csinálják, hogy nem ott vágják el, ahol a konfliktus lezárul, hanem még folytatódik a film, netán egy újabb konfliktust villant fel az író a film végén, ami egy másik, következő történetnek lehet majd a fő konfliktusa. Ilyen esetben látszólag nincs befejezése a filmnek, de valójában van, mert az a konfliktus, ami ezt a történetet mozgatta, az lezárult. Nem muszáj direkt módon kimondott vége sem legyen a konfliktusnak, lehet csak sejtetni, felvillantani, megmutathatom úgy is, hogy talányosabb, izgalmasabb, rejtélyesebb, kevésbé leütött legyen, de dramaturgiailag, így vagy úgy, mégiscsak lezárul, hiszen azért van ott a történet vége.

### **A dramaturgia**

A dramaturgia a színházból eredő fogalom, az angol filmes terminológia nem is nagyon használja. Mivel a dráma lényege a konfliktus, a dramaturgia a konfliktus kiépítésének a mikéntjével foglalkozik. Tágabb értelemben a filmdramaturgia fogalma a konflik-

<sup>113</sup> Muhi 2016, 11.

tuson túl felölel minden olyan elemet, amely valamilyen formában részt vesz *a filmbeli feszültség szabályozásában, kiépítésében*.

„A film dramaturgia fő kérdései – írja Kovács András Bálint –: mit, mikor és hogyan mutatunk meg, mit hogyan indokolunk annak érdekében, hogy a drámai feszültség hol magasabb, hol alacsonyabb szinten legyen egy filmben. (...) A dramaturgia nem más, mint a feszültség adagolása a történetben.” Amikor dramaturgiai megoldásokat vizsgálunk, akkor nem az a szempont, mint az elbeszélés esetében, hogy a néző mit tud meg a cselekmény egy adott pontján a történetről, hanem hogy *hogyan hat rá az*, amit megtudott. A dramaturgia ily módon *a hatás kiépítésének módját*, mikéntjét szolgálja.<sup>114</sup>

### Narrációs technikák

Az elbeszélőnek sokféle lehetősége van a történetre vonatkozó információk adagolására, elrendezésére. Van lineáris történetmesélés, és van nem lineáris, a nem lineárison belül pedig van a flashback, flash forward meg mindenféle egyéb. De attól még a történet, ami a végére össze kell hogy álljon, az ugyanaz.

Mivel a mozgóképi nyelv sajátja, hogy a filmkép mindig jelen idejű, *épp most történik, és az időben későbbi jelenet a cselekmény idejében is később van*, a mozgóképi elbeszélés számára a lineáris filmszerkezet a legegyszerűsebb. A leggyakoribb, klasszikus filmszerkezet a célirányos, egyenes vonalú, lineáris cselekmény, ez mindenki számára jól ismert, bejáratott, könnyen követhető. A célirányosan épülő filmszerkezet annyira természetes, olyan mélyen gyökerezik a befogadó idegrendszerében, a film évszázados, sőt a történetmesélés évezredek hagyományaiban, hogy olykor az absztrakt, elvont filmekben is könnyen azonosítjuk.

Ugyanakkor nagyon izgalmas játék, amikor úgy mesélnek el egy történetet, hogy felbontják az időrendet.

A történetmesélő filmekben leggyakrabban használt nem lineáris narrációs technikák:

- *előrevetítés (flashforward)*, amiből a néző következtethet a jövőre.
- *múltba vetítés (flashback)*, amiből a néző következtethet arra, hogy mi történt a filmbeli cselekmény előtt.
- *vagy/vagy helyzet*, amikor a nézőnek hipotéziseket kell alkotnia.
- *ismétlés, redundancia*, az elbeszélés szempontjából fontos motívumokat többször ismétlik.
- *keretes szerkezet* – a keret jól ismert narratív séma, a tér-idő szerkezetek felépítésében gyakran használják. A flashback/flashforward/álom/fantázia jeleneteknél gyakran szokták jelezni, hogy ez most nem a jelenben történik, és ennek a jelzésére gyakran valamilyen narratív keretet használnak.<sup>115</sup>

<sup>114</sup> Muhi 2016, 8.

<sup>115</sup> Muhi 2016, 3–12.

## ■ SZERZŐDÉSEK A NÉZŐKKEL

---

A forgatókönyvíráskor és filmkészítéskor figyelembe kell venni a nézőket, a közönség az egyik erő, amely alakítja a forgatókönyvet. Ahhoz, hogy a közönség a történettel együtt tudjon menni, az írónak meg kell értenie a nézők lelki utazását és reakcióit a történet különböző pontjain, a közönség vágyait és elvárásait. Nézők nélkül céltalanná válna a film. A nézők sokat tudnak a filmekről, és okosabbak, mint a legtöbb film. Amikor filmet készítünk, abból kell kiindulni, hogy a néző figyelmes és éleslátó, és nem fogad be bármit, leleplezi a logikátlanságokat, átgondolatlanságokat, a kamera pedig nem tudja elrejteni előle a gyenge vagy hamis fordulatokat, mindent megmutat.

A közönség azonban többféle világnézetű, ízlésű lehet, és bár a legtöbb néző konzisztens, történetalapú filmekre vágyik, amelyek kiszámíthatónak és logikusnak mutatják az életet, vannak olyan nézők is, akik azt várják a filmektől, hogy valamilyen módon az élet anarchikus és érthetetlen módjára reflektáljanak, és bepillantást szeretnének nyerni abba, hogy az alkotók hogyan látják, hogyan kezelik, hogyan dolgozzák fel azt, hogy az élet sajnos ilyen.

Az alkotónak a világnézetét, a valósághoz való hozzáállását tükrözi nemcsak az, hogy milyen történetet mesél el, hanem az is, hogy azt hogyan, milyen cselekménnyel jeleníti meg, hisz a tartalom és a forma szorosan összefügg, kölcsönhatásban vannak.

## ■ Cselekménytípusok

Ennek a kérdéskörnek a szellemében különbséget tehetünk **a klasszikus cselekményű, a minimalista cselekményű, az anticselekményű filmek között, és az olyan filmek között, ahol egyáltalán nincs cselekmény.** Ezek a kategóriák nemcsak a hogyan?-ra reflektálnak, hanem a mit?-re is, hisz a cselekmény mindig elmesél valamilyen történetet, a cselekmény és a cselekmény által elmesélt történet között szoros összefüggés van.

### ***A klasszikus cselekményű film***

A hagyományos cselekményszerkezetben egyetlen (esetenként két vagy három) aktív főszereplő harcol a céljáért elsősorban külső konfliktusokat vállalva külső erők ellen. A történet egy ok-okozati logikájú, konzisztens, fiktív világban zajlik, folyamatos időben, és egy visszafordíthatatlan változást hozó zárt befejezéssel ér véget.

A klasszikus cselekményű filmekben általában egyetlen kiemelt történet a domináns, és a történet főszereplőjéről vagy főszereplőiről szól a film. Ezekben a történetekben a kamera ritkán téveszti szem elől a főhőst, kevés a félrepillantás, kevés a mellék-cselekményszál. A főszereplő általában aktív, dinamikus, és erős motivációval hajszolja céljait,

miközben egyre erősebb konfliktusokba kerül a körülötte lévő emberekkel és a világgal, és egyre nagyobb változásokon megy keresztül. Ennek a fajta történetnek erős érzelmi-hullámvasút-dinamikája van.

Bár a klasszikus cselekményben is gyakran van a szereplőknek erős belső konfliktusuk, a hangsúly mégis a külső konfliktusokon van, azokon a küzdelmeken, amelyeket a személyes kapcsolatok, társadalmi intézmények vagy a külvilág erői ellen vívnak meg.

A klasszikus cselekmény folyamatos időben zajlik, egy adott időpontban kezdődik, majd egy későbbi időpontban ér véget. Ha a történetben vannak például flashbackek, azok úgy vannak megmutatva, hogy a nézők az eseményeket könnyen a helyes időrendi sorrendbe tudják rakni.

A klasszikus történetek zárt befejezésűek, ami azt jelenti, hogy a történet minden felvetett kérdést megválaszol, minden felébresztett érzelmet kielégít, a távozó közönségben nem marad kielégítetlenség vagy kétely, kerek, lezárt élménnyel távozik.

A klasszikus cselekményben arra kapunk magyarázatot, hogy miért történnek a dolgok a világban, hogy az okból hogyan keletkezik az okozat, az ilyen történetek megmutatják az okozatiság láncolatait, amelyeknek a megértése megnyugtat, és értelmezi számunkra az életet. A hagyományos történet az élet összefüggéseit térképezi fel számunkra bármilyen területen, a legegyszerűbbtől a legbonyolultabbig, az egyéni identitás területén vagy a nemzetközi információhálózatban, meghittén vagy epikusan. A klasszikus történetben a szereplők cselekedetei motiváltak, hatásokat hoznak létre, amelyek aztán újabb hatások okai lesznek, és ezek az egymásból következő okozati láncreakciók végül elvezetnek a történet tetőpontjára, ugyanakkor összekapcsolják a konfliktusok szintjeit, ezáltal megmutatva a valóság láncolatos, ok-okozati hálózatos jellegét.

A klasszikus történetmesélésben a valóság konzisztens, ami azt jelenti, hogy a történet létrehoz a maga számára egy fiktív környezetet, amely meghatározza az interakció szabályait a szereplők és a világuk között, és ahhoz, hogy a történetnek értelme legyen, ezeket a szabályokat a mesélés elejétől a végéig be kell tartani. Minden megalkotott, fiktív világ egyedi módon határozza meg a saját szabályrendszerét, és ezt a szabályrendszert a klasszikus cselekményben akkor sem lehet áthágni, ha egyes helyzetekben furcsának vagy bizarrnak bizonyulnak.

A fantasy műfaj világa például messze esik a való élettől, de a legtöbb fantasy klasszikus szerkezetű, ahol a fantasy valóságának a törvényeit szigorúan betartják. Ha ok-okozati szabályokat állít fel az író az adott történetben, akkor azok között a saját maga által felállított határokon belül kell mozognia. A konzisztens valóság tehát azt jelenti, hogy belsőleg konzisztens, önmagához kell hűnek lennie, nem a mi valóságunkhoz. Ezért például, hogy ha egy szereplő úgy menekül el, hogy veszélyhelyzetben képes láthatatlanná válni, ez elfogadható lesz az adott film világában, de akkor innentől kezdve ez lesz a szabály. Ebben az esetben nem lehet, hogy később, ha az író azt szeretné, hogy egy adott helyzetből ne tudjon elmenekülni, akkor mindenféle magyarázat nélkül visszavonja ezt a képességét.

Akkor vagy átírja a jelenetet, amelyben láthatatlanná válva menekült el, vagy megtalálja a hihető megoldást arra, hogy most miért nem tud elmenekülni, például, mert az üldözője is képes láthatatlanná válni, és a láthatatlan dimenzióban meg tudja találni.<sup>116</sup>

A klasszikus cselekményű filmek nagyon különbözőek lehetnek, a klasszikus történetmesélés változatos és sokszínű módon jelenhet meg a világ minden táján.

### ***A minimalista cselekményű film***

A minimalista cselekményű filmben az író redukálja vagy sűríti a hagyományos szerkezet elemeit. A minimalista cselekmény esetében is van cselekmény, sőt ugyanolyan jól kell megírni, mint egy klasszikus cselekményű filmnél, ugyanakkor egyszerűsége és gazdaságosságra is kell törekedni. Az ilyen típusú cselekmények esetében elképzelhető, hogy passzív lesz a főhős, vagy több főhős van, a főhősnek inkább belső konfliktusai lesznek, vagy nyitott lesz a befejezés.

A nyitott befejezés azt jelenti, hogy a történet a felvetett kérdések nagy részét megválaszolja, de azért marad egy-két megválaszolatlan kérdés is, ami arra készteti a nézőket, hogy a film után is gondolkodjanak ezeken, keressék rájuk a választ. Ugyanígy marad egy-két lezáratlan érzelmi szál is, amelyeknek a lezárása a nézőre marad. A nyitott befejezés tehát nem azt jelenti, hogy minden kérdés és érzelm függőben marad, hanem azt, hogy bár nem zárja le a történet egyes elemeit, a kérdések megválaszolhatók, az érzelmek pedig lezárhatók lesznek, a történet úgy építkezik, hogy véges számú világos befejezési lehetőségre szűkítse a néző mozgásterét, és minden egyes néző az egyéni élettapasztalatai függvényében dönthesse el, hogy melyik megoldást tartja valószínűbbnek.

A minimalista cselekményben is lehetnek a szereplőknek komoly külső konfliktusai, például a családdal, a környezettel, a társadalommal, de a hangsúly a szereplők belső küzdelmein van, a nagy konfliktusok a gondolatok és érzelmek, a tudatos és tudattalan területén zajlanak.

A minicselekmény sokszor szétdarabolja a történetet több történetre, amelyek mindegyikének külön főszereplője van. A mellékselekményszálak főszereplőinek a konfliktusai is lehetnek külső vagy belső konfliktusok, de mivel mindenik történetre kevés idő jut a film idejéből, ezért egyik szereplő sem tud átmenni olyan mély változáson, mintha csak egyetlen főszereplője lenne a történetnek, ráadásul a konfliktusai különböző irányba rángatják az érzelmeinket, és ezáltal gyengítik a mesélés erejét.

A minimalista cselekmény főszereplője inkább passzív, reaktív, de nem tehetetlen, és ezt a passzivitást gyakran kompenzálja valami, például egy erős belső küzdelem, vagy az, hogy a főhőst drámai események vesznek körül.<sup>117</sup>

<sup>116</sup> McKee 2011, 35–42.

<sup>117</sup> McKee 2011, 35–39.

### ***Az anticselekményű film***

Az anticselekményű filmek nem redukálják a klasszikust, hanem visszájára fordítják, hogy ellentmondjanak a hagyományos formáknak, vagy hogy a formális alapelveknek még a gondolatát is nevetségessé tegyék. A forradalmi eszméket általában nyilvánvalóvá akarják tenni, explicit, tudatos túlzások felé hajlanak. A cselekmény logikáját gyakran nem az ok-okozatiság, hanem a véletlen irányítja, nem folyamatos az idő, a cselekmény inkonzisztens valóságokban zajlik.

Az antiregény és az abszurd színház filmes megfelelője.

Az anticselekmény gyakran nem lineáris időben meséli el a történetet, a történet összevissza ugrál az időben, az anticselekmény elhomályosítja az időbeli folytonosságot, széttartó, fragmentált időt használ, ami lehetetlenné teszi a közönség számára a helyes időrendi sorrend felállítását, a néző képtelen követni, hogy mi mikor történik, mi van előbb, és mi van utóbb.

A *Rossz időzítés* (1980) című filmben a nem lineáris időnek dramaturgiai szerepe van, a film azt az alapelvet jeleníti meg, hogy a karakter egyben sorsot is jelent, a sorsod az, aki vagy, vagyis, hogy az életed alakulását a személyiséged jellemzői fogják meghatározni, nem pedig a család, a társadalom vagy a környezet, és ilyen szempontból teljesen mindegy, hogy melyik hétvégén mennek a szereplők Salzburgba, és melyikben Bécsbe, hogy itt ebédelnek, és ott vacsoráznak, vagy fordítva. A film az időrendi sorrend teljes megkavarásával lekapcsolja a szereplőket az őket körülvevő világról, hogy elmesélhesse azt a történetet mozgató alapelvet, hogy nem a környezet határozza meg a szereplők kapcsolatának a kimenetelét, hanem a személyiségük mérgező találkozása.

Az anticselekményben az okozatiságot gyakran cserélik fel a véletlennel, töredezettséghez, értelmetlenséghez, abszurditáshoz vezetve. Az anticselekmény világában az indokolatlan akciók olyan eseményeket indítanak el, amelyek nem generálnak újabb hatásokat, és ezáltal széttöredezik a történet, amely a nyitott befejezésével a létezés logikátlan, széttartó jellegét fejezi ki.

Az anticselekmény világa nem konzisztens, itt az az egyetlen szabály, hogy meg kell szegni a szabályokat. Ha felállítanak egy szabályt, akkor az anticselekmény világában teljesen normális dolog, hogy azt azonnal meg is szegik. A történet epizódjai inkonzisztens módon ugrálnak egyik világból a másikba.

A vágy, hogy a feje tetejére állítsák a klasszikus cselekményt, a 20. század elején jelent meg az irodalomban olyan íróknál, mint August Strindberg, Virginia Wolf, Samuel Beckett, James Joyce. Ezek az alkotók elvágják a kapcsolatot a művész és a külső valóság és ezzel együtt a közönség között, a történet a művész privát világába zárkózik, ahova a közönség csak akkor nyerhet bebecsátást, ha az alkotó úgy akarja. A szereplők nem működnek felismerhető pszichológia szerint, az események időtlenek, véletlenszerűek, fragmentáltak, szándékosan következtelenek vagy vállaltan szimbolikusak. Anticselekményes irányzatok például a dadaizmus, expresszionizmus, szürrealizmus stb. Ezek a filmek nem



az életre reflektálnak, hanem az alkotó magányára, és a történetyszerkesztést az eszmei és a didaktikus irányába tolják el. Ha jól sikerülnek, a nézőnek az az érzése lesz, hogy az alkotó szubjektív elmeállapotába nyer betekintést, és tulajdonképpen ez az, ami összetartja a filmet azon nézők számára, akik vállalják az utazást ebbe az eltorzított világba.<sup>118</sup>

### **A cselekménytelen film**

Léteznek olyan filmek, amelyekben a történeteknek nincs ívük, és a szereplők számára fontos érték ugyanaz a film elején is, mint a film végén. A történet leírássá változik, valószínű, vagy teljesen abszurd, netán szatirikus leírássá. Az ilyen filmek lehet, hogy informálnak, lehet, hogy megérintik a nézőt, lehet, hogy van egy saját formai szerkezetük, de a világukat nem lehet narratívnak nevezni. A cselekménytelen világú filmekben semmi nem változik, de a néző kijózanító bepillantást nyerhet ebbe a világba, és ennek a hatására remélhetően benne fog megváltozni valami. Például *A burzsoázia diszkrét bája* (1972) című film nevetségessé teszi a burzsoákat, de semmiféle változás nem történik, a film nyitójelenetében táncoló vak bolondok a film végén is ugyanolyan vakok és bolondok maradnak.

A fenti kategóriák nem ennyire fekete-fehérek, és nem is ennyire szűkek, nagyon sok árnyalat, fokozat és kombináció van közöttük. Kevés olyan film van, ami formailag annyira tiszta, hogy pontosan beleférjen valamelyik kategóriába. Arról nem is beszélve, hogy a minimalista filmek és az anticselekményű filmek lázadó újításai egy idő után belekerülnek a klasszikus cselekményű filmek eszköztárába, a lázadó avantgárd idővel általában intézményesül.

A nézők, neveltetésüktől és háttérüktől függetlenül, ösztönösen klasszikus elvárásokkal kezdenek el filmet nézni. Az írónak arról kell döntenie, hogy ennek a tudattalan elvárásnak akar-e megfelelni, vagy ez ellen szeretne játszani.<sup>119</sup>

## **■ Művészetpolitika és tartalom összefüggése**

Hogy valaki melyik fajta történetmesélést választja, azt sok minden befolyásolja. Elsődleges a személyes ízlés kellene hogy legyen, de a dolgok nem ennyire egyszerűek. Gyakran művészetpolitikai vagy pedig anyagi kérdés, hogy ki milyen stílusban készít filmet, számít, hogy milyen filmes rendszerben mozog, többféle politika befolyásol egy ilyen döntést, a fesztiválok és díjak politikája, az ízlés politikája, a zsánerfilm versus szerzői film politikája, az üzleti siker vagy a művészeti siker kényszere. Mindezek miatt elő-

<sup>118</sup> McKee 2011, 35–43.

<sup>119</sup> McKee 2011, 45–51.



fordulhat, hogy egy alkotó olyan történeten dolgozik, amelyben nem hisz a szíve mélyén, de amelyről úgy érzi, hogy segítené őt az érvényesülésben, jól venné ki magát abban a rendszerben, amelyben mozogni szeretne.

A leghangsúlyosabb vitatéma az idők során a **hollywoodi film versus művészfilm** kérdése volt, és bár a két kategória elnevezése kissé idejétmúlt (ma már inkább a **zsánerfilm** és **szerzői film** kifejezéseket szokták használni), és nem is mindig lehet nagyon határozottan és vegytisztán elkülöníteni, hogy egy film milyen logika szerint készült, azért még mindig jól jeleznek két, egymástól eltérő alkotói hozzáállást, tulajdonképpen két különböző világképre utal a két terminus.

A hollywoodi filmek vagy zsánerfilmek kategóriájába sorolhatjuk azokat a filmeket, amelyek nagy költségvetésből és magántőkéből készülnek, speciális effektusokat használnak, sztárok szerepelnek bennük, bérelt rendezők rendezik stb. (Mindeközben természetesen Európában is készülhetnek olyan filmek, amelyekre illik a hollywoodi film jelző akkor is, ha nem Hollywoodban gyártják őket, és Hollywoodban is készülnek filmek szerzői filmes hozzáállással.) De, ami a legfontosabb jellemzője ezeknek a filmeknek, hogy alkotóik hajlanak arra, hogy elhiggyék: az élet kontrollálható, megváltoztatható, méghozzá jó irányba. Ez a hitük néha képes akár nevetséges méreteket is ölteni, és ennek köszönhető, hogy ezek a filmek a klasszikus történetmesélést indokolatlanul sok happy enddel használják. Az alkotók persze gyakran gazdasági megfontolásból választják a happy endet, nem pedig azért, mert az élet igazsága ezt követelné, és őszintén hinnék, hogy az élet olyan, hogy az adott történetben a változás jó, és pozitív irányban történne. A hollywoodi filmek alkotói gyakran alábecsülik a nézők érdeklődését a karakterek, a gondolatok és érzések iránt, a hollywoodi történetek gyakran erőltetettek és klisékkel telik, ezért a rendezők ezt sokszor speciális effektusokkal próbálják kompenzálni, és fenntartani a nézők érdeklődését.

A művészfilmek általában kisebb költségvetésből készülnek, állami támogatással, „szerzők” rendezik, akik gyakran maguk is írják a forgatókönyvet. Ezek a nem hollywoodi alkotók realistábban közelítik meg az életet, elfogadják, hogy az élet nem mindig kontrollálható, sőt nem is mindig érthető vagy értelmes. Ezért ennek az érzékeltetésére hajlamosabbak minicselekményekben vagy anticselekményekben elmesélni a történeteket, megtalálni a történetekhez illő elbeszélési formát, és ezáltal lehet, hogy nehezebben befogadható, de frissebb és autentikusabb alkotásokat hozhatnak létre. Természetesen a művészfilmeknek csak egy részük ilyen, nagy részük, akárcsak a hollywoodi filmek esetében, nem képes elkerülni a klisék csapdáját.

A művészfilmek a szereplők belső konfliktusaira koncentrálnak, és ezáltal azokat a magasan képzett nézőket célozzák meg, akik sok időt töltenek el a belső világukban, de, mint tudjuk, a művelt nézők sem kizárólag olyan történetekre kíváncsiak, amelyekben a szereplők belső konfliktusait követhetik nyomon. A művészfilmek gyakran próbálják

megjeleníteni a filmvászonon a láthatatlant, és sok esetben túlbecsülik az erre való tehetségüket. Mivel a művészfilmekben a történet nem mindig tárul fel hangsúlyosan és egyértelműen, illetve a történet, az életet próbálva leképezni, maga sem mindig követi a történetektől elvárt ok okozati logikát, a rendezők ezt érzéki ingerlésekkel, hangulatok érzékeltetésével, érzelmi önfeltárulkozásokkal, esztétikus vagy esetenként túlesztétizált látványtervekkel vagy fényképezéssel stb. próbálják kompenzálni.

A művészfilmek is, bár esetükben szinte elvárás az eredeti, autentikus formanyelv, leggyakrabban mégsem tudnak saját hangon megszólalni, gyakran fogalmaznak művészfilmes klisékkel. Az is gyakori, hogy egyes szerzői filmesek hajlanak arra, hogy peszsimistán azt állítsák, hogy az élet nem változik még akkor sem, amikor változik, vagy ha mégis változik az élet, akkor az csak rossz irányba történhet, szenvedést hoz, és azért, hogy kifejezzék az élet értelmetlenségét, hajlamosak extrém minicselekményeket vagy anticselekményeket létrehozni negatív befejezéssel. A nem hollywoodi filmek gyakran nem azért kapaszkodnak a negatív oldalba, mert ezt követelné az élet igazsága, hanem a divat miatt.

Mindenfajta történetmesélésben van minőségi és autentikus és klisékkel teli alkotás, a szerzői filmes rendezőknek éppen olyan nehéz az eredetiségre való törekvés közben elkerülniük a művészfilmes kliséket, mint amilyen nehéz a hollywoodi rendezőknek egyrészt betartani a zsánerfilmek kliséit, másrészt pedig kortársan és érvényesen fogalmazva újragondolni őket.

Ahogy a történet eltolódik a klasszikus cselekménytől a minicselekmény, anticselekmény vagy cselekménytelenség felé, a közönség egyre fogy, és ez a fogyás nem minőségfüggő. A fogyás oka abban rejlik, hogy az emberek többsége úgy gondolkodik, ahogy a klasszikus történetmesélés: hisznek vagy hinni szeretnének abban, hogy az élet eseményeiben bekövetkezhetnek visszafordíthatatlan változások, hogy egyáltalán van értelme a változásknak, hogy ők a saját életüknek az egyetlen és aktív főszereplői, hogy legnagyobb konfliktusaik külsők és nem belsők, hogy életük ok-okozati összefüggései alapján működik, valós időben, konzisztensen, és hogy a dolgoknak értelmes és megmagyarázható okuk van. Az emberi érzékelés időbeli, térbeli és ok-okozati összefüggéseit mutatja meg a klasszikus szerkezet, ezek híján az emberek többségének az elméje fellázad vagy elcsügged. Még az emlékezés sem antistrukturális vagy minimalista, az emlékeket klasszikus cselekménnyé alakítjuk, akárcsak a jövőről szóló álmodozásokat, képzelgéseket, reményeket és félelmeket. Ha a történet az élet metaforája, a nézők nagy része nem fogadja el saját élete metaforájaként sem a minimalista cselekmény befele forduló passzivitását, sem az anticselekmény inkonzisztens valóságát, sem a cselekménytelenség mozdulatlanságát.

Az alkotónak meg kell hoznia a saját „politikai” döntését, el kell döntenie, hogy melyik szemlélet áll hozzá a legközelebb. Ahhoz, hogy egy alkotó minicselekményt vagy anticselekményt hozzon létre, nagyon jól kell ismernie a klasszikus cselekményt, hogy a nézők

klasszikus elvárásai ellen tudjon játszani, óvatosan és kreatívan alakítva vagy széttörve a klasszikus formát. Enélkül nem fogja tudni átadni a nézőknek az életet a minicselekményben vagy a csípős abszurditást az anticselekményben, hiszen nem fogja tudni redukálni vagy visszájára fordítani azt, amit nem ismer. A nagy írók, rendezők nagy része, akik a minicselekményben vagy anticselekményben váltak híressé, a klasszikus történetmesélésben kezdték a karrierjüket, és csak miután már jól uralták a klasszikus formát, próbálkoztak minimalizmussal és antistruktúrával. Például Bergman már húsz éve írt és rendezett klasszikus történeteket – szerelmi történeteket, társadalmi és történelmi drámákat – amikor megrendezte a *Csend* (1963) című minimalista vagy a *Persona* (1966) című antistrukturális filmeket. Fellini a *Bikaborjak* (1953) és az *Országúton* (1954) után készítette el a *8 és felet* (1963) és az *Amarcordot* (1973).

Minden történetet, amit elkészítünk, azt állítja, hogy azt gondoljuk, ilyen az élet. Éppen ezért alkotóként hinni kell a történetben, a történetnek a saját, életre vonatkozó mély meggyőződésünket kell közvetítenie, különben nem fog működni, hamis lesz. Ha valaki minimalista történetet ír, amelyben azt állítja, hogy az élet nem változik, vagy ha mégis, akkor rossz irányba, vagy ha anticselekményt ír, melyben a története azt állítja, hogy az élet értelmetlen, és véletlenek határozzák meg, akkor fontos, hogy ő mélyen higgye ezt, az élettapasztalata győzze meg erről, ne csak azért válassza ezt a formát, mert ez szembe megy Hollywooddal, vagy mert azt gondolja, ez a művészet, ő pedig művész akar lenni, hanem azért a lényegért, amit a forma képvisel. Nem érdemes kerülni az ok-okozatiságot, az aktív szereplőket, a történet lezárását, a kronológiát stb. csak azért, hogy valaki elkerülje a kommersz gyanúját. Az üres lázadás, a különbözőségi kedvéért való különbözőség nem kreativitás, hanem figyelemfelkeltés, és semmivel sem tartalmasabb, mint szolgai módon követni a klasszikus történetmesélés szabályait. Azt kell írni, amiben az író tényleg hisz.<sup>120</sup>

Mivel minden történet a klasszikus formához viszonyul valamilyen módon, a továbbiakban főleg a klasszikus történetmesélésről lesz szó.

## ■ A történet világa

Minden történetnek van egy saját világa, amivel a néző akkor kezd el megismerkedni, amikor a moziban kényelmesen elhelyezkedett, és elindul az első képkocka. A film világa azonban már sokkal korábban elkezd körvonalazódni. Amikor az író megírja a filmjének a világát, akkor ez a világ létrehozza a maga belső szabályait, vagyis azt, hogy miért és hogyan szoktak megtörténni benne a dolgok. Ez a világ nem muszáj hogy realista legyen,

<sup>120</sup> McKee 2011, 48–52.

nyugodtan elrugaszkodhat a realitástól annyira, amennyire csak szeretne. De bármilyen elrugaszkodott is legyen, ha egyszer rögzítődnek a fiktív világ szabályai, akkor ezeken nem lehet menet közben változtatni. Az író választási lehetőségei tehát ennek a kitalált világnak a belső lehetőségeire korlátozódnak. A néző el tudja fogadni azt is, ha ez a kitalált világ nagyon eltávolodik a hétköznapi valóságtól, de aztán elvárja, hogy ragaszkodjon az általa megteremtett világ valószínűségeihez, és ne dolgozzon a véletlenekkel. Amiért a történet fikció, még nem történhet meg benne bármi, a film világában, még akkor is, ha ez a világ képzeletbeli, csak bizonyos dolgok lehetségesek, valószínűek. A történetnek tehát engedelmeskednie kell az általa megteremtett világ törvényeinek, tehát csak olyan dolgok történhetnek benne, amikről elképzelhető, sőt valószínű, hogy az adott világban megtörténhetnek.

A néző könnyen ráérez arra, hogy a filmkészítők betartják-e ezt az íratlan szabályt, és ebben a saját életpasztyalatai jelentik számára az iránytűt, hiszen a legelszálltabb történetek is olyan anyagokból szövődnek, amelyek megtalálhatóak az emberi tapasztalatokban. A néző az első képkockától kezdve vizsgálja a történet fiktív világát, és érzékeli, hogy mi lehetséges benne, és mi nem. Tudatosan is és tudattalanul is arra törekszik, hogy megértse a film világának a törvényeit, megértse, hogy miért történnek benne a dolgok. Amiótan megérti a film világának a szabályait, olyan, mintha az alkotó és a néző egy szerződést írt volna alá, a filmkészítőnek tartania kell magát a szabályokhoz és korlátokhoz, mert ha megszegi azokat, a néző átverésnek fogja érezni, és el fogja utasítani a filmet mint hiteltelent és logikátlant.

A történet köré felépített környezet meghatározza és be is határolja a történet lehetőségeit. Tehát amikor a környezetet meghatározom, akkor tulajdonképpen leszűkítem a fantázia lehetőségeit, de ez nem baj, sőt ettől lesz specifikus, és ezáltal izgalmas a történet. Ugyanaz a cselekmény akárhány környezetben játszódhat, de minden környezet másként fogja befolyásolni a történet világának a szabályait. Ha a film, mondjuk, egy lehetetlen szerelemről szól, akkor nem mindegy, hogy egy városi liberális családban történik, vagy egy vidéki konzervatív környezetben játszódik – mindkét esetben más fogja okozni a szerelem lehetetlenségét, mások lesznek a világ szabályai, más lesz a cselekmény. Már az íráskor fontos nagyon pontosan meghatározni a környezetet, meghatározni a teremtett világ szabályait. Robert McKee szerint nincs olyan, hogy költöztethető sztori, szerinte egy őszinte történet csakis egy specifikus helyen és egy adott időben lehet otthon.

Az is megfigyelhető, hogy minden jó történet egy jól behatárolt, kiismerhető világban játszódik. A történet világa elég kicsi kell legyen ahhoz, hogy az alkotó értelme képes legyen átfogni, és olyan mélyen és részletesen ismerni, mint ahogy a teremtmény ismeri saját alkotását. A film írójának és készítőjének olyan mindentudás birtokában kell lennie

a történet világával kapcsolatosan, hogy senki ne tudjon feltenni olyan kérdést, amire ne tudna válaszolni, legalábbis az olyan részleteket illetően, amelyek valamilyen jelentőséggel bírnak. Ha a világ sűrű és nagy, akkor az annyira igénybe veszi az alkotó agyát, hogy az erről alkotott tudás felületes lesz, és a felületes tudás melegágya lesz a klisés megoldásoknak. Egy behatároltabb világ és korlátozottabb szereplőgárda jobb lehetőséget nyújt a mélyebb és alaposabb elmélyülésnek, és minél teljesebb az alkotó tudása, annál több az igazán kreatív választási lehetősége.

Az első lépés tehát a jó történet felé egy jól körülhatárolt, kiismerhető világ megteremtése. A kis világ nem jelent érdektelen világot. A művészet képes arra, hogy kiemeljen egy apró darabkát a világból, és úgy mutassa fel, hogy abban a pillanatban az tűnjön a legérdekesebbnek és legcsodálatosabbnak.

Ha nincs elég nagy tudása arról a világról, amit létrehoz, akkor az író a felületesség és az ebből fakadó klisék csapdájába eshet. Hacsak nem személyes történetet ír, amit eleve nagyon jól ismer, akkor a tudás megszerzéséhez elengedhetetlen a kutatás. Sok irányban lehet kutatni, például az emlékezetben, felkutathat hasonló élményeket a saját életében, visszaemlékezhet olyan helyzetekre, ahol hasonló érzéseket élt át, mint a szereplője. Kutathat a képzeletben, például elképzelheti a szereplő életét, hogyan vásárol, eszik, szeretkezik, függetlenül attól, hogy ez majd belekerül-e a filmbe, vagy sem. Kutatni lehet a tények között is, a könyvtárban, interneten, szakemberekkel beszélgethet, vagy tapasztalatokat gyűjthet. Az író, egy adott témát tanulmányozva rájöhet, hogy a saját egyéni tapasztalatai egyetemes jelentőséggel bírnak, hiszen a saját életében megtapasztalt dolgok hasonlatosak a többiekéhez (húségek, árulások, fájdalom, örömök), azok az érzései, amelyekről úgy gondolta, hogy egyedül az övéi, azokról mások is azt gondolják, hogy egyedül a sajátjuk.

Ha az írónak nincs elég ismerete az általa megmutatni kívánt világról, akkor ezt kompenzálандó öntudatlanul is hajlamos olyan forrásokhoz fordulni, amelyek könnyen hozzáférhetőek, például hasonló környezetben játszódó filmekhez. Ezzel az a gond, hogy ha ilyen helyekről informálódik az író, akkor a szereplői, akiket sajátjaként ír bele a forgatókönyvébe, olyanok lesznek, mint amilyeneket már láttunk, és ezek a szereplők olyan dialógusokat mondanak, amiket már hallottunk. A klisék mindig arra az egyetlen okra vezethetők vissza, hogy az író nem ismeri eléggé a történetének a világát. Gyakran fordul elő, hogy az eredetinek és kreatívnak tűnő ötlet, inspiráció nem más, mint klisé, hiszen az író agya elraktározott minden filmet és könyvet, amit olvasott, bár tudatosan már nem emlékszik rá, és amikor helyszínt vagy megoldást keres például két fiatal találkozására, akkor anélkül, hogy észrevenné, az agya olyan kliséket kap elő, amiről nem is tudja, hogy az agyában vannak, és azt végképp nem sejtí rájuk, hogy klisék, hanem azt hiszi, eredeti ötletre bukkant. Ezt úgy lehet ellensúlyozni, hogy pár nap múlva újraolvassa a jelenetet, és jó esetben észreveszi, hogy ezt a kliséket már jó párszor látta.

A történet ideje és időtartama is hozzátartozik a történet világához. A történet egy adott korban játszódik, ami lehet a jelen, a múlt, a hipotetikus jövő, vagy olyan kor, ami-  
ben az időzítés ismeretlen. A történet időtartama pedig, hogy mekkora időszakot ölel  
fel a történet a szereplők életéből: órákat, napokat, hónapokat, éveket, évtizedeket. Van  
olyan film, amelyben a történet időtartama ugyanannyi, mint a vetítés időtartama: *Vacso-  
rám Andréval* (1981). Vannak filmek, amelyek időtlenek, például a *Tavaly Marienbadban*  
(1961). Általában hosszabb történeti időt szoktak rövidebbre sűríteni a vetítés limitált  
időtartama miatt, de előfordul, hogy jeleneteket nyújtanak a valós idejüknél hosszabbra:  
a *Patyomkin páncélos* híres lépcsőjelenetében a cári seregek lemasírozása kb. 2-3 perc len-  
ne a valóságban, de a filmen ez ennél jóval hosszabb.<sup>121</sup>

## ■ Az elbeszélés hiátusai

A filmes elbeszélés mindig hézagos, sőt mondhatni a hiátus a lényeg. Egyes dolgokat  
megtudunk, más dolgokat nem, és amit nem tudunk meg, arra következtetünk. Egy film  
befogadása tulajdonképpen egy komplex intellektuális tevékenység, amelynek során *a  
néző folyamatosan hipotéziseket állít fel arra vonatkozóan, hogy mi fog történni*, és hogy ho-  
gyan történt az, amit az elbeszélő nem mondott el, és nem mutatott meg. Az elbeszélő az  
információk visszatartásával, adagolásával játszik, a film esztétikai minősége pedig nagy-  
ban függ attól, hogy ez a játék mennyire érdekes, okos, izgalmas, változatos. A néző ebben  
a játékban komplex módon vesz részt, a fantáziáját, az élettapasztalatait, és a műalkotások  
befogadása során felgyűlt esztétikai tapasztalatait, a narratív tradíciókat használja.<sup>122</sup>

## ■ A néző figyelme

Nem elég felkelteni a nézők érdeklődését, hanem onnan kezdve, hogy bejöttek a mo-  
ziba, fenn is kell tartani a figyelmüket. A néző figyelmének a fenntartása akkor működik,  
ha a történet egyaránt vonzza a néző érzelmeit és az értelmét.

A kíváncsiság arra készíti a nézőt, hogy megkeresse a választ azokra a kérdésekre,  
amelyeket a film felvet, és elvárja a szálakat. A történetmesélés a nézőnek erre az intellek-  
tuális szükségletére úgy játszik rá, hogy érdekes kérdéseket tesz fel, új, veszélyes helyzete-  
ket teremt a főhős számára, és arra készíti a nézőt, hogy azon gondolkodjék, vajon mi fog  
most történni, mi lesz ennek a vége. Mivel a történet a választ csak a film végén adja meg,  
ezért a közönség végig feszülten figyeli a történetet. A közönség feszült figyelme viszont

<sup>121</sup> McKee 2011, 53–56.

<sup>122</sup> Muhi 2016, 3.

még nem garancia a jó filmre, a rossz filmeket is végignézhetik a nézők, ha megfelelően vannak felépítve, de aztán csalódottan mennek ki a moziból.

A nézőnek nemcsak a kíváncsiságát kell kielégíteni, törődésre, empátiára is van érzelmi igénye, így tehát a néző érzelmi szükségleteit is ki kell elégíteni. Fontos, hogy a film a néző érzelmeire hasson, az emberekben erős igény van a pozitív érzelmekre: szeretet, igazság, bátorság, méltányosság, erő, túlélés. A filmek kilencven százaléka, a vígjátéktól a drámáig, így tartja fenn a figyelmet.

A néző, ahogy elkezdődik a film, megvizsgálja, hogy a film világában mi a jó, értékes, helyes, és mi a rossz, értéktelen, helytelen, a szereplők közül melyik a pozitív oldal, és efelé irányítja az érzéseit. A néző mindig a pozitív oldal felé irányul, mert minden ember abban hisz, hogy ő jó, és a pozitív oldallal azonosul legkönnyebben. Minden ember tudja magáról valahol mélyen, hogy gyenge, hogy bűnös, van, aki azt is tudja, hogy súlyosan, de mégis, az ember jónak hiszi magát, és úgy érzi, hogy a szíve a helyén van. A legrosszabb, legártalmasabb emberek is jónak érzik magukat, megtalálják azt a logikát, amely szerint ők jók. Hitler Európa megmentőjének hitte magát, a gengszterek „jófiúnak” érzik magukat, akik a hazug, álszent átlagemberekhez képest nem képmutatók, és azt a szolgáltatást nyújtják az embereknek, amire azok tulajdonképpen vágynak, de nem merik megszerezni maguknak: prostitúció, drogok, szerencsejáték.

A főhős a néző érzelmeinek a pozitív központja kell hogy legyen, és ez a pozitív nem föltétlenül jelenti azt, hogy helyes vagy hogy kedves, hanem azt jelenti, hogy a rossz oldalal szemben jó. Az, hogy egy filmben ki a jó, és ki a rossz, kontextusfüggő. A *Keresztapában* (1972) például nemcsak a Corleone család bűnöző és korrupt, hanem mindenki más is az, a rendőrség is, a bíróság is, a politikusok is, de a Corleone családnak van egy pozitív tulajdonsága mindenkihez képest: a lojalitásuk, és mivel a néző ezt észreveszi, azon kapja magát, hogy ezeknek a jó rosszfiúnak drukkol. A nézők egész messze el tudnak menni a gonosz szereplőkkel való azonosulásban, ha jól meg van írva történet, és ha a rossz főszereplő környezete még gonoszabb, hidegebb és érzelemmentesebb, mint főhősünk, aki kiviláglik ebből a negatív környezetből egy olyan pozitív vagy nemes tulajdonsággal vagy érzélemmel, mint például a szerelem Az *éjszakai portás* (1974) című filmben, az édesanyához való ragaszkodás a *Fehér izzás* (1949) című filmben, intelligencia és nyugalom A *bárányok hallgatnak* (1991) című filmben.<sup>123</sup>

A közönség figyelmének a fenntartására különféle technikákat szoktak alkalmazni, ezek egy része bizonyos műfajok specifikuma, de más típusú filmeknél is bátran lehet használni. Ilyen bevett módszerek például a rejtély, a suspense, a meglepetés, a drámai ironia.

<sup>123</sup> McKee 2011, 273–275.



**A rejtély** kizárólag a nézői kíváncsiságra apellál, csak ezzel tartja fenn a feszültséget. A rejtély esetében a néző kevesebbet tud, mint a szereplők, és az ebből fakadó kíváncsisága, intellektuális érdeklődése tartja fenn a figyelmét. Létezik zárt rejtély és nyílt rejtély. A *zárt rejtély* az Agatha Christie-féle forma, amelyben a gyilkosságot képen kívül követik el, tulajdonképpen a háttérsztoriban, és az ilyen filmeknek a fő kérdése: ki volt a tettes? Az egyik legfontosabb konvenció a több gyanúsított és az ún. „vörös heringek” létrehozása, ami azt jelenti, hogy a vörös heringek segítségével ideig-óráig félrevezetik a nézőt, hogy az igazi gyilkos kilétét titokban lehessen tartani a film tetőpontjáig. A *nyílt rejtély* a Colombo-stílusú történetépítés, amelyben a közönség látja a gyilkosságot, és azt is, hogy ki követi el, így a történet fő kérdése az, hogy hogyan fogják elkapni a gyilkost. Az egyik legfontosabb konvenció a bűnjelek elhelyezése a történetben, de a büntett maga elég tökéletes kell legyen ahhoz, hogy tétje legyen annak, hogy elkapják-e, vagy sem. Ez a két típusú rejtély nemcsak vegytisztán létezik, hanem lehet őket keverni is.<sup>124</sup>

Alfred Hitchcock: A rejtély az, amikor a néző kevesebbet tud, mint a filmbéli karakterek. A suspense az, amikor a néző többet tud, mint a filmbéli karakterek. A rejtély egy intellektuális folyamat, a suspense pedig egy érzelmi folyamat. A rejtély csak intellektuálisan implikálja a nézőt, érzelmileg nem, csak a film végére áll össze benne, hogy mit is nézett, és ez Hitchcock szerint nagy kihagyás, mert a rejtély megoldása mindössze öt másodperc revelációt okoz a nézőnek.

**A suspense**-ben az elbeszélő beavat minket valamibe, maga mellé emel, együtt izgulunk. A suspense a néző érzelmeire apellál. A suspense angol szó, azt jelenti: felfüggeszteni, de jelent bizonytalanságot, kétséget, izgatott várakozást is.

A suspense a hatáskeltésnek az a speciális módja, amikor a néző egy tétre menő helyzetben többet tud a körülményekről, mint a film szereplői. Tudja pl., hogy a ház, ahová a szereplő igyekszik, veszélyt rejt. Vagy a híd, amin a vonatnak át kell haladnia, alá van aknázva. Hatásában a suspense egyfajta felfüggesztett, feszült várakozás, melyet az információk sajátos adagolásával állítunk elő. Az elbeszélő ilyenkor késlelteti a beígért esemény megtörténtét, hosszú percekig, vagy még tovább. Minél tovább tartja fenn a suspense helyzetet, minél tovább késlelteti a beígért esemény bekövetkeztét, a jelenet annál sűrűbb, annál feszesebb. A filmtörténetben Alfred Hitchcock fordított először komoly figyelmet a suspense hatások tanulmányozására és kiépítésére.<sup>125</sup>

Hitchcock így fogalmazta meg a suspense lényegét: „Olyan információ birtokába kell juttatnunk a nézőt, amelyet a film szereplői még nem ismernek. A néző többet tud te-

<sup>124</sup> McKee 2011, 275–276.

<sup>125</sup> Muhi 2016, 14.



hát, mint a hősök, és egyre nagyobb erővel teszi fel a kérdést: hogyan is oldják meg ezt a helyzetet?”<sup>126</sup>

A suspense teljesen bevonja a nézőt a cselekménybe, beavatja az események folyásába. A néző ezért úgy izgulja végig a játékidőt, hogy tudja, hogy milyen veszély leselkedik a karakterekre. Ez pedig nagyon hatásos módon tartja fenn a néző figyelmét.

Hitchcock elmagyarázza a suspense és a meglepetés közötti különbséget is. Tegyük fel, hogy két ember ártatlanul beszélget egy asztalnál, és az asztal alatt van egy bomba. Nem történik semmi, és egyszer csak felrobban a bomba. A nézők meglepődnek, de a meglepetés előtt egy teljesen átlagos jelenetet látunk. Ha a suspense változatát vesszük a jelenetnek, akkor a bomba az asztal alatt van, és a közönség tudja ezt, mondjuk mert látta, ahogy egy anarchista elhelyezte ott. A közönség tudja, hogy a bomba fel fog robbanni 1 órákor, és a díszletben van is egy óra, amin a nézők látják, hogy háromnegyed egy. Ilyen körülmények között ugyanaz az ártatlan beszélgetés sokkal izgalmasabbá válik, a jelenet maga izgalmas lesz, mert a nézők is részt vesznek benne. A nézők vágnak rá, hogy figyelmeztessék a szereplőket, hogy ne beszélgessenek ilyen hétköznapi témákról, mert egy bomba van az asztal alatt, és mindjárt felrobban. Az első változatban a közönségnek 15 másodperc meglepetést nyújtunk, a második esetben 15 perc suspense-t.<sup>127</sup>

Hitchcock szerint nem a robbanásban van a rémület, hanem a robbanásra való várakozásban.

**A meglepetés** is jó eszköz a közönség figyelmének a megragadására és fenntartására. Amint egy szereplő megjelenik a vásznon, a közönségnek azonnal elvárásai és elképzelései alakulnak ki aziránt, hogy mi fog vele történni. Ha a nézői elvárások pontosan teljesülnek, akkor a néző csalódott lesz. A néző szereti, ha meglepjük őt, de nem mindegy, hogyan. Az igazi jó meglepetés mélyebb összefüggéseket tár fel a néző előtt, amelyek a fikciós világ felszíne alatt rejlenek, és ezáltal revelációt okoznak neki. Az olcsó meglepetés meglepő ugyan a védtelen néző számára, de semmiféle mélyebb összefüggésre nem világít rá. Egyes műfajokban az olcsó meglepetés a műfaj jellemzője: például horror, thriller. A főhős végigmegy egy veszélyes, szűk sikátoron, és mivel horrorfilmről van szó, a néző várja, hogy honnan fog előbukkanni valami szörnyűség, erre egy kéz be is nyúl, és vállon ragadja a főhőst, a főhős megfordul, de kiderül, hogy csak a barátja az.

**A drámai irónia** esetén a közönség jóval többet tud, mint a szereplők, tudja a dolgok végkimenetelét, sokszor már a film elején megtudja, hogy mi a történet vége. Az ilyen logikájú filmekben a néző attól a pillanattól fél, amikor a főhős is megtudja, amit ő már

<sup>126</sup> Gyárfás 2020

<sup>127</sup> <https://www.goodreads.com/quotes/728496-there-is-a-distinct-difference-between-suspense-and-surprise-and>

régóta tud. Az ilyen filmek a nézők törődését kihasználva tartják fenn a figyelmet. A néző mindent tud a történet végkifejletéről, de ugyanakkor ez nem azt jelenti, hogy nem kíváncsi arra, hogy miért és hogyan jutott oda a szereplő, ahova jutott. A drámai ironia arra készteti a nézőt, hogy mélyebben vizsgálja meg a szereplők életének ok-okozati rendszerét, mélyebben értse meg a szereplők motivációit. A végkifejlet iránti kíváncsiság már nem akadályozza a nézőket abban, hogy a szereplők belső életére vagy a társadalom működésére fókuszáljanak. Az *Alkony sugárút* (1950) című filmnek már az elején megtudjuk, hogy mi a főhős sorsa: egy medencében lebeg holtan, miközben narrációban elmondja, hogy került ide. A film végig flashbackben mutatja meg a főhős ide vezető útját.<sup>128</sup>

## ■ A véletlen

A véletlen a történet ellensége, mert nem több, mint a dolgok véletlenszerű egybeesése, aminek nem lehet mélyebb értelmet tulajdonítani. Ugyanakkor a véletlen is az élet része, és lehet a forrása fontos emberi tapasztalatoknak. A filmekben nem kell föltétlenül kerülni a véletleneket, hanem dramatizálni kell őket, a véletlen, idővel, jelentésre tehet szert. Ha a filmben véletlent szeretnénk használni, hozzuk be időben a történetbe, hogy legyen ideje jelentésre tenni szert. Például *A cápa* (1975) című filmben a cápa megeszik egy úszót, ez egy véletlen. De a cápa továbbra is ott marad a történetben, és jelentése lesz: fenyegeti az ártatlanokat. Egy idő után a nézők azt érzik, hogy akarattal teszi ezt, sőt élvezetből, vagyis a cápa a gonosz megtestesítője lesz.

Sohasem szabad a történet utolsó fordulópontján használni a véletlent, mert ez akkor nem más, mint a *deus ex machina*.

A *deus ex machina* kifejezés az ókori görög színházból származik – amikor az írók nem tudtak egy jó befejezést találni a történetnek, akkor a történet problémáit a *deus ex machina*-val oldották meg. Ez azt jelenti, hogy az ókori színházban az isteneket alakító színészeket a színpadon lévő magas fal tetejéről leengedték csigákkal és kötelekkel, mintha az Olümposzról ereszkednének le, és ez volt az „isten a gépezetből” eszköz. Amikor az ókori drámaírók nem tudták megoldani a felépített történet tetőpontját, akkor leengedtek egy istent az Olümposzról a gépezet segítségével, és az isten megoldotta a történet problémáit: eldöntötte, ki éljen, ki érdemel büntetést, ki kivel házasodjon, stb. Ma már nem isteneket engednek be a színpadra, amikor az írók nem bírják lezárni a történetüket, hanem természeti katasztrófákat, baleseteket, éppen időben betoppánó megmentőket. A *deus ex machina* Robert McKee szerint sértés a nézőre nézve, mert mi, nézők tudjuk, hogy az életünk a saját kezünkben van, a döntéseinkkel és cselekedeteinkkel mi adunk értelmet

<sup>128</sup> McKee 2011, 277–280.

az életünknek, és nem jön semmiféle véletlen, hogy megmentsen minket, és felelősséget vállaljon helyettünk. Kivételt képeznek ez alól a klasszikus szerkezet nélküli filmek, amelyekben a véletlenek uralják a történetet, és amelyeknek az az üzenetük, hogy az élet nem logikus és megérthető, hanem abszurd és logikátlan.<sup>129</sup>

## ■ Hiányzó láncszem

Előfordul, hogy a történetben megbotlik a logika, az ok-okozati láncból kimarad egy láncszem. Persze az is az élet része, hogy néha csak úgy motiválatlanul történnek a dolgok, mint ahogy véletlen egybeesések is előfordulnak. És tulajdonképpen természetes lehet az is, ha a történetbe is belekerül egy-egy ilyen hiányzó láncszem, narratív lyuk. De sajnos a cselekményben maradt narratív lyuk ronthat a történet hihetőségén.

Megoldás lehet, ha létrehozunk egy láncszemet, amely kitölti a narratív lyukat. De ha a láncszem azt jelenti, hogy meg kell írunk egy új jelenetet, amelynek csakis az az egyetlen célja, hogy betöltse ezt a lyukat, akkor lehet, hogy nagyobb a kár az új jelenettel, mint amekkora kárt a narratív lyuk okozott.

Az is megoldás lehet, hogy arra bázírozunk, a néző hátha elsiklik felette, nem lesz elég ideje, hogy rájöjjön, hogy egy logikátlansággal áll szemben. Vagy az is megoldás lehet, hogy az író nem rejtegeti a logikátlanságot, hanem felvállalja a létezését, és azzal magyarázza, hogy az emberek gyakran tesznek megmagyarázhatatlan dolgokat, amit ők sem értenek. Robert McKee egy példát hoz fel a *Casablanca* (1942) című filmből, amelyben a Ferrari nevű szereplő, aki soha semmit nem csinál érdek nélkül, segít Ricknek megszerezni egy értékes útlevelet, és nem kér semmit cserébe. Ez logikátlan cselekedet, ami nem illik a szereplőhöz, de az írók ezt a problémát úgy oldották meg, hogy kimondatják vele: „Hogy miért teszem ezt, nem tudom, semmi javam nem származik belőle.” Az írók tehát nem rejtegetik a problémát, helyette azt a valószínűtlen dolgot állítják, hogy Ferrari impulzív módon akár nagylelkű is lehet, de a nézők végül is elfogadják, hogy a szereplő sem érti, ők sem értik, hisz vannak az életben olyan dolgok, amiket nem értünk.<sup>130</sup>

## ■ A műfaj

A műfajok „a filmek tematikai, formai, stiláris és egyéb ismérvek alapján elkülönülő csoportjai”<sup>131</sup>

<sup>129</sup> McKee 2011, 281–282.

<sup>130</sup> McKee 2011, 291–292.

<sup>131</sup> Kislexikon <http://www.kislexikon.hu/filmmufajok.html#ixzz7ITIP1uto>

Egy-egy műfajba a hasonló filmek tartoznak. A műfajok kialakulása praktikus szempontok szerint történt, ha egy film sikeres volt, akkor annak a mintájára elkezdtek további hasonló filmeket készíteni hasonló szereplőkkel, helyszínekkel, konfliktusokkal, díszlettel stb.

A műfaj fontos szerepet játszik a befogadásban, a filmgyártásban és a forgalmazásban. A műfaj meghatározza a nézői elvárásokat, ennek alapján a néző egy bizonyos emocionális hatásra számít. A műfajfilmek pedig általában nyújtják is ezeket a hatásokat, az egy műfajba tartozó filmek által kiváltott érzelmi reakciók meglehetősen hasonlóak. Éppen ezért a filmforgalmazás szempontjából nagyon lényeges elem, hogy a néző megkapja azt a következő filmtől is, amit a műfajjal kapcsolatos korábbi tapasztalatai alapján elvár. Egy-egy műfajon belül tehát kialakul egy szabályrendszer, aminek a mentén az alkotók a filmjeiket készítik, ugyanakkor megpróbálnak a műfaj korábbi darabjaihoz képest valamennyi újszerű elemet is behozni.<sup>132</sup>

Rengeteg filmes műfajt és alműfajt ismerünk, például filmdráma, melodráma, kalandfilm, burleszk, vígjáték, történelmi film, western, filmoperett, operafilm, revü, musical, horror, szerelmi történet, detektívfilm, felnövéstörténet, csalódásfilmek, és ezek bármilyen lehetséges kombinációja. Ezeknek a műfajoknak mind megvannak a saját konvencióik, amelyek specifikus környezetet, karaktereket, eseményeket jelentenek. A műfajok határai gyakran átfedik egymást, de azért elég határozottak ahhoz, hogy azonosítani lehessen őket, és a nézők részéről is preconcepcióként jelentkezzenek.

A közönség, aki előzetes ismeretekkel rendelkezik a filmről, tehát látott reklámot, leírást róla, elvárásokkal ül le megnézni a filmet, azaz „pozicionálva van”, tehát nem közönyösen és bizonytalanul ül le filmet nézni. Ennek az az előnye, hogy a filmidő első, jelentős részét nem kell arra fordítani, hogy a nézőt felkészítsük arra, hogy mire kell számítania, és milyen attitűdje kell majd legyen a sztorihoz, hanem eleve lelkesen ül be a moziba, és arra van étvágya, amivel majd ki is fogjuk tudni őket elégíteni.

Robert McKee szerint a néző pozicionálása nem új dolog, már Shakespeare sem egyszerűen a Hamlet címet adta a darabjának, hanem ez volt a cím: *Hamlet, Dánia hercegének a tragédiája*, vagy a vígjátékainak ez volt a címe: *Sok húhó semmiért, Minden jó, ha a vége jó*. Így a közönség minden este fel volt készülve lelkileg a sírásra vagy a nevetésre. Ha pedig megígértük a közönségnek az adott műfajt, akkor azt is kell kapnia. Ehhez ismernünk kell a választott műfaj konvencióit, mert a közönség is ismerni fogja, és számonkéri a filmen.

---

<sup>132</sup> Rajnai

A kihívás az, hogy megmaradjon a konvenció, de elkerüljük a kliséit. Ebben segít az is, hogy a műfaji konvenciók is változnak, ahogy a társadalom változik. Például az egy konvenció, hogy a szerelmi történetekben a férfi és a nő találkozzon, és kettejük között egy akadály tornyosuljon. De ennek az akadálynak a mibenléte változott az idők folyamán, az akadály ma már nem lehet egy átlagos család szülői tiltása, hanem mást kell keresni, lehet, hogy a férfi és a nő már túl van egy-egy házasságon, és az ezekből származó nehézségekkel küzd, de az is lehet, hogy egy kortárs szerelmes filmben a legnagyobb akadályt maga a találkozás létrejötte képezi. Minden műfaj univerzális emberi értékekkel, érzelmekkel operál: szeretet-gyűlölet, siker-kudarck, jó-rossz, igazság-igazságtalanság, béke-háború. Ezek az értékek és érzelmek kortalanok, a történetek kezdetétől inspirálták az alkotásokat. Viszont minden korban, minden évben aktívan újra kell gondolni őket, hogy az alkotó is, és a kortárs közönség is kapcsolódni tudjon hozzá, értse. Ha ez megtörténik, akkor évtizedek múlva is érteni fogják az illető alkotást, akkor is, amikor már a körülmények megváltoztak.<sup>133</sup>

A műfajok tehát fejlődnek, és mint minden evolúcióban, itt is vannak frissen létrejövő és kiháló műfajok. Nagyjából minden korszaknak megvan a maga divatos műfaja, amikor abból a típusú filmből több készül. Ennek oka lehet, hogy például az adott műfajban készült egy kivételes sikerfilm, vagy oka lehet a kor is, amelyben készülnek, például az 1950-es években sok westernt készítettek, a hidegháború végén az akciófilmek voltak divatosak, amikor az ellenfél egy távoli országból érkezett, az ezredforduló előtt a katasztrófafilmek iránti érdeklődés volt a jellemző, majd divatba jött a fantasy, aztán a vámpírfilmek, majd a szuperhősfilmek következtek.<sup>134</sup>

A különböző műfajok egyedi konvenciói egyes műfajok esetében egyszerűek és rugalmasok, más műfajok esetében rugalmatlanok és bonyolultak lehetnek. Nem térek ki egyenként a filmes műfajok konvencióira, de kiemelnék néhány példát.

Robert McKee szerint az úgynevezett **művészfilmek** is konvencionizáltak, művészfilmes konvenciók például: a sztárok hiánya, a Hollywoodon kívüli gyártás, a minimalizmus, a szerkezetnélküliség, az, hogy a történetek célja már nem az erős érzelmek kiváltása, hanem a kedélyállapotok érzékeltetése. A legfőbb konvenció, hogy a néző elméjét kritikus gondolkodásra sarkallja, szimbólumok, megmagyarázatlan dolgok, megoldatlan feszültségek értelmezésre és elemzésre sarkallják a nézőt, „a kávéházi kritikának nevezett szertartás keretében”. A művészfilm történetvezetését pedig egy nagy konvenció határozza meg: a konvenciómentesség. De a művészfilmek sem jelentenek szükségszerű-

<sup>133</sup> McKee 2011, 68–76.

<sup>134</sup> Rajnai

en művészi értéket, mint ahogy az úgynevezett műfajfilmek is számíthatnak művészeti alkotásnak.<sup>135</sup>

A **dráma** a főhős belső életére fókuszál, az emberi szenvedélyre, örületre, bűnre, álmokra. A **vígjáték** a szociális életre koncentrál, a társadalom ostobasága, álszentsége, arroganciája, brutalitása, idiotizmusa érdekli, azt támadja. A komédia egyszerűen működik: ha a közönség nevet, akkor jó, ha nem nevet, akkor nem működik. A komédia több véletlent bír el, mint a dráma, sőt akár egy deus ex machinát is. A drámában és a vígjátékban is van meglepetés és reveláció, de a komédiában a meglepetés kacagást robbant ki. Az író, aki drámákat ír, csodálja az embert, és azt tartja, hogy az emberi szellem ragyogni tud még a legrosszabb körülmények között is. A vígjátékíró arra világít rá, hogy az ember a legjobb feltételek között is el tudja rontani a dolgokat. Bizonyos értelemben a vígjátékíró idealistább, mint az, aki drámát ír, mert azt szeretné, hogy a világ egy ideális hely legyen, de helyett mindenféle kapzsiságot, korrupciót lát. Ezt a sok mocskot viszont nemcsak simán feltárja, mert tudja, hogy arra senki nem lenne kíváncsi, hanem úgy mutatja meg, hogy közben kigúnyolja a zsarnokságot, butaságot, kapzsiságot, sznobizmust, és megkacagtatja a nézőket.<sup>136</sup>

A **kisjátékfilm** önmagában nem föltétlenül műfajt jelent, hanem hosszat, a kisjátékfilmek is lehetnek különböző műfajúak, ugyanakkor a rövidség okán van egy pár olyan jellemzőjük, ami csak rájuk érvényes.

Ez a könyv természetesen kisjátékfilmekre is alkalmazható. A részletek kicsit mások lehetnek, mint ahogy néhány dolog másként működik egy sorozat esetén is, de az alapok ugyanezek.

A kisjátékfilmeknek a novellához hasonlíthatók leginkább, és azok az igazán jó kisjátékfilmek, amelyek időben és térben nagyon visszafogottak és tömörek. A kisjátékfilmek nem jó bírják a hosszas folyamatokat, sokszor egy óra vagy egy nap alatt játszódnak, mint a novellák. A nagyjátékfilmben több a filmidő, nagyvonalúbban gazdálkodhat az idővel (a sorozatok még nagyvonalúbban), sokkal részletesebben kibonthat dolgokat, karaktereket, előtörténeteket stb., a kisjátékfilmek nem engedhetik meg maguknak ezt a luxust a szűkös filmidő miatt, sokkal tömörebbeknek, koncentráltabbnak kell lenniük, mint a nagyjátékfilmeknek.

Egyszerűen vannak eltérések, de az alapok természetesen ugyanazok. A kisfilmeknél is ugyanazokkal a kérdésekkel kell megküzdeni, hogy hogyan építkeznek a történet, azt hogyan tesszük át cselekménybe, hogy milyen szituációkkal milyen információkat mondunk el, hogy milyenek a karakterek. Mindig van egy történet, amit valahogy el kell me-

<sup>135</sup> McKee 2011, 70.

<sup>136</sup> McKee 2011, 282–284.

sélni, aminek szólnia kell valamiről, mindenhol fontos a kontrolláló gondolat, hogy amikor eltévedünk az anyagban, és nem tudjuk, hogy hogyan tovább, akkor legyen, amihez fordulni.

## ■ Az adaptáció

Az adaptációnak vannak specifikumai, de a lényeget tekintve nem tér el az eredeti ötlet alapján írt forgatókönyvtől.

A filmadaptációknál a nézők és a kritikusok a leggyakrabban azt vizsgálják, hogy a film hű maradt-e az irodalmi szöveghez. Három kategóriába szokták sorolni az adaptációkat. Vannak olyan filmek, amelyekben annyira hűek, hogy alig észrevehető a filmkészítő kéznyoma, van, ahol az eredeti szöveget látjuk viszont szinte pontosan, de itt-ott átalakítva, mely a filmkészítő értelmezését jelzi, és van, amikor a film annyira eltér az eredeti műtől, hogy már tulajdonképpen alig nevezhető adaptációnak, inkább egy film reflexiójának egy irodalmi műre. Ez a kategorizálás viszont azon a feltételezésen alapul, hogy az irodalmi szöveg egységes jelentést közvetít az olvasó felé, melyet a filmkészítőnek fel kell ismernie, és át kell ültetnie a filmjébe, különben erőszakot követ el az irodalmi mű üzenetén. Ez a megközelítés azt jelentené viszont, hogy csak egy helyes olvasata van egy könyvnek, ami nem igaz, mert két ember nem olvas ugyanúgy.

A fikcióban a hitelesség nem azt jelenti, hogy minden pontosan ugyanúgy történik benne, mint a való életben, mert a fikció tömörítés és metafora, hanem azt jelenti, hogy úgy is lehet, úgy is történhet. Ez az adaptációnál végképp nagyon fontos kérdés, ráadásul most már az igaz történeteket (true story) is adaptáció kategóriába sorolják. Az életrajzi filmekben óhatatlanul van fikció, akár régen élt a szereplő, akiről a film készül, akár kortársunk, mert a filmkészítő, bármennyire jól ismerné is az életrajzát annak, akiről a film készül, vagy akár személyesen is az illetőt, nincs ott a valós ember összes magánbeszélgetésén és összes kapcsolatában. A párbeszédeket, a jeleneteket az élet alapján találják ki, tehát fiktív párbeszéddek vannak. Ilyenkor gyakran tiltakoznak a történészek és az életrajzírók, hogy nem így van, nem úgy történt, de nem ez a lényeg. A lényeg az, hogy az illetőnek az élete lényegéhez legyen hű a forgatókönyv, a film, és ugyanez az adaptációra is igaz. Az alapgolgok hűségesek kell hogy legyenek, de bizonyos dolgokban muszáj eltérni, mert különben csak képeskönyvet tudnánk mutatni egy életrajzi filmben. Tehát a fiktív jelenetek, a fikció azt jelenti, hogy nem azonos a valósággal, hanem így is történhet, vagy így is történhetett. Akkor hiteles, ha abban a kontextusban hitelessé válik, ha tehát igaz az, hogy így is történhetett. Ha pedig nem vesz tudomást arról, hogy miről szól az adaptált mű, vagy annak a személynek az élete, akiről az életrajzi film szól, akkor hiteltelen. Nagyon sok olyan film van, ami azt gondolja, hogy egy az egyben a valóságot mutatja, és



mégis hazugnak tűnik. Mert az a sűrítés, az a transzformáció nem történik meg, ami a fikció alapja.

A fikció azt jelenti, hogy kitalált, de az adott kontextusban megtörténhet ilyen módon is. És attól, hogy a valóságot másoljuk, attól nem lesz valóságos. Van olyan irodalmi adaptáció híres regényről, amiben minden benne van, de mégis az egész teljesen hiteltelen dramaturgiai értelemben, mert a fikció eszközeit nem használta.

Balázs Béla szerint az irodalmi szöveget le kell csupaszítani egy „csontvázra”, majd erre egy „egészen új, a régitől alapjában különböző húst és bőrt” kell öltöztetni, ami tulajdonképpen maga a filmi kifejezésforma. Ez a hozzáállás már nem a film hasonlóságát vizsgálja az irodalmi műhöz képest, a két műre már nem kronológiai sorrendben tekintünk, a film nem az irodalmi mű nyomán keletkezett, hanem mindkettő a csontváz által, és a csontvázhoz képest létezik. Mind a regény, mind pedig a film ennek a csontváznak két különböző, hússal és bőrrel felöltöztetett megjelenési formája. Egy ilyen megközelítés szerint a könyv nem lehet sem jobb, sem rosszabb a filmnél, és fordítva, a film sem lehet jobb vagy rosszabb a regénynél, hiszen ugyanazon csontváz más-más megtestesülései.<sup>137</sup>

Vessük össze a prózát (regény, kisregény, novella), a színházat (színdarab, opera, musical, balett) és a képernyőt (film, tv, internet), mindhárom módon lehet komplex történeteket elmesélni, de mindhárom műfaj más-más fajta konfliktusokban az erős.

**A próza** ereje a belső konfliktusok megmutatásában rejlik. Akár első, akár harmadik személyű az elbeszélés, a prózaíró behatol a szereplők gondolataiba és érzéseibe, költői kifejezőeszközöket használ, megmutatja a belső konfliktusok szenvedélyét és zűrzavarát. A személyes konfliktust párbeszédekkel oldja meg, a személyen kívüli konfliktust pedig leírásokkal.

**A színház** erőssége a személyes konfliktusok megmutatásában van. A jó színdarab szinte csak dialógusokból áll, a személyes konfliktusok főként beszéd által haladnak előre, a nonverbális kommunikáció (nézések, gesztusok, szeretkezés, verekedés stb.) csak másodlagos. Sőt a dráma íródhat olyan nyelvezetben is, ami a hétköznapi életben nem használatos, például a dialógust költészet formájában is megírhatják, de még ha prózai formában is íródna, akkor is használhat emelt, költői nyelvezetet. A színház tehát megbír egy elég magas fokú stilizációt a dialógus tekintetében. Személyen kívüli konfliktust is ábrázolhat a színház, de a színpadra kevés fér fel a társadalomból, kevés díszletet és kelléket bír meg. A belső konfliktust megjelenítő képessége a színháznak a prózához képest meglehetősen limitált, a belső konfliktus a szubtextus által jelenik meg, a karakter érzéseibe és gondolataiba a szereplő tettein és szavain keresztül láthatunk bele valamennyire.

<sup>137</sup> Dragon 2003



A film ereje a személyen kívüli konfliktusok megjelenítésében rejlik. A filmben az ember a környezetének és a társadalomnak a kusza hálójában jelenítődik meg. Ahogy McKee mondja, ha kiragadnánk akár csak egy filmkockát is a *Szárnyas fejvadász*ból (1982), hogy annak szóbeli megfelelőjét megírja valaki, akkor sem tudná megragadni a lényegét – és ez csak egyetlen képkocka a sok százezerből, amit a néző lát. A személyes konfliktus kifejezésére a forgatókönyvíró a dialógust használhatja, de nem használhat színházi nyelvezetet, mert a filmen természetes, hétköznapi beszédre van szükség. A belső konfliktust a szubtextuson keresztül lehet megmutatni, a színész arcáról megpróbálhatjuk leolvasni a gondolatokat és érzéseket, az egymást követő jelenetek kontextusából megpróbálhatjuk összerakni, hogy milyen érzelmi és gondolati úton járhat a szereplő, és bár a belső élet meggyőzően ábrázolható filmen is, sohasem fog olyan mélységeket elérni, mint a prózában.

Az adaptáció ezért annál nehezebb, minél tisztábban irodalmi vagy színpadi az eredeti mű. A nagy próza- és drámaírók műveinek java részében megjelenő konfliktusoknak nincs mozgóképes megfelelőjük. Ugyanakkor egyes próza- vagy drámaírók már a mozgókép feltalálása előtt is „filmesen” írtak, például Eisenstein azt mondta, hogy Charles Dickens olvasva tanult meg filmet vágni, Shakespeare tér- és időkezelése pedig nagyon filmes.<sup>138</sup>

Ha adaptálni kell valamit, akkor olyan műveket érdemes keresni, ahol a történet a konfliktus mindhárom szintjén zajlik, és a hangsúly a személyen kívültre esik. Adaptáláskor érdemes sokszor elolvasni a művet csak úgy, jegyzetelés nélkül, amíg meg nem ismerjük a világát teljesen, kívülről belülről. Ezután érdemes egy-két mondatos kijelentésekre redukálni minden eseményt, amiben csak azt írjuk le, ami történik, semmi egyebet, semmi pszichológiát, szociológiát nem írunk bele. Ezeket a jegyzeteket elolvasva fel kell tenni a kérdést: jól van elmesélve a történet? A legtöbb esetben nincs jól elmesélve, vagy pont fordítva, túl hosszú, de jól felépített, és nem lehet kihagyni semmit anélkül, hogy az egész ne sérülne. Mindkét esetben újra ki kell találni a történetet, azaz filmes stílusban kell elmesélni, de az eredeti mű szellemiségének a tiszteletben tartásával. Fel lehet használni az eredeti mű szerkezetét, de nem kötelező, ki lehet vágni belőle részeket, vagy új dolgokat lehet beleírni, ha szükséges. A legnehezebb feladat a belső sík kivetítése fizikai síkká, a belső konfliktusok esetében megtalálni azt, hogy hogyan fejezhető ki vizuálisan. A történet újrafeltalálására akkor is szükség lehet, ha a fenti problémák nem jelentkeznek, tehát ha az eredeti mű jól is van elmesélve, és nem is túl hosszú. Például Peter Shaffernek a saját darabjából kellett forgatókönyvet írnia, az *Amadeus* című darabból lett az *Amadeus* (1984) című film.

<sup>138</sup> McKee 2011, 287–290.

## ■ A cím

Az olvasók a cím alapján alakítják ki az első benyomást a filmről vagy a forgatókönyvről. Egy jó cím jó felütést adhat az egész filmnek. A film címe egy marketingeszköz, amellyel a nézőt pozicionálják, felkészítik arra, hogy milyen moziélménnyel fog találkozni. A cím tehát nem lehet semmilyen, a filmnek címet adni tulajdonképpen azt jelenti, hogy nevet adunk neki.

Már a forgatókönyv írásakor és a finanszírozás összehozásakor is sokat segíthet egy jó filmcím. A jó cím megtalálásához kiindulópont lehet, ha az író tisztában van azzal, hogy mi is a lényege a történetnek, miről szól, mi az alapkönfliktus, mi az alapérzés, ami a történeten végigmegy, és ami megjelenhet a film címében. A cím jelezheti tehát, hogy mi a történet lényege, de megnevezhet valami megfoghatót is, ami része a történetnek. A címválasztás megközelíthető a karakter (*Baby driver*, *Fekete párdúc*, *Az aljas nyolcas*), a helyszín (*La La Land*, *Dunkirk*, *Manchester by the Sea*), a környezet, a helyzetek, az érzelmek, a téma, a műfaj irányából is, vagy ezek kombinációjából (*A legsötétebb óra*, *Tűnj el*).

Forgatókönyvíráskor nem érdemes a cím alá odaírni, hogy „munkacím” még akkor sem, ha nem tekintjük véglegesnek, mert azt a benyomást kelti, hogy a forgatókönyv sem végleges, hogy az író nem tudja még, hogy miről szól a történet.

## ■ A TÖRTÉNET NYELVE

---

### ■ A forgatókönyv nyelvezete, szimbólumok, motívumrendszerek

Egy irodalmi mű önmagában teljes, kerek, egész, a forgatókönyv viszont megfilmesítésre vár. A forgatókönyv célja nem az irodalom, hanem az, hogy úgy írjon le valamit, hogy „az olvasó szeme előtt film peregen le lapozás közben”.<sup>139</sup>

Ehhez nagy önuralommal folyamatosan azt a kérdést kell feltennünk magunknak, hogy mit látunk a vásznon? És csak azt szabad leírunk, ami képpen kifejezhető. Ez gyakran nehéz, mert a legtöbb verbális és irodalmi kommunikációnak nincs filmes megfelelője, például nem tudjuk lefilmezni azt, hogy valaki hosszú ideje várakozik. Meg kell keres-

---

<sup>139</sup> McKee 2011, 310.

nünk ennek a megmutatható, lefilmezhető megfelelőjét. Például idegesen az órájára néz, vagy elnyom egy ásitást.

A film mindig jelen idejű, ezért a forgatókönyvet is jelen időben írjuk, még a flashback-ben is egy másik „most”-ra ugrunk.

A legstatikusabb képek is életteliak, mert ha a képen semmi nem mozog, a néző akkor is nézi a képet, végigpásztázza a szemével. Az életben, a hétköznapi rutin során legtöbbször magunkba fordulunk, csak fél füllel látjuk és halljuk a környezetünket, de a filmen a képek mindig izgalmasak, színesek, változók, és szívesen nézzük őket.

A színes, kifejező írás annak köszönhető, hogy nem általános főneveket és igéket használunk a dolgok és a cselekedetek megnevezésére, hanem pontosan leíró szavakkal meséljük el ezeket. A forgatókönyvben nem használhatunk metaforákat, hasonlatokat, csábító, de lefényképezhetetlen szavakat, semmi olyat, ami nem megy át a „Mit látok és mit hallok a vásznon?” szűrőn. Nem ajánlott absztrakt kifejezéseket, mellékneveket, határozókat használni, inkább konkrét, cselekvő módú igéket és pontos főneveket kell keresni, hogy pontosan fogalmazhassunk. A forgatókönyvíráshoz szókincsre van szükség.

A filmben a költőiséget az erős kifejezőerő jelenti. A néző minden képre reagál, érzi, illetve tapasztalatból tudja, hogy a vásznon semmi sem véletlenül van ott, a tárgyak többet jelentenek önmaguknál, és hajlamos a képen megjelenő tárgyakat értelmezni, több-letjelentéssel felruházni. Ezért a jól elmesélt történet kizárja a valóság nagy részét, mert a világban levő dolgok nagy része a film számára nem megfelelő többletjelentést hozna, a filmben szereplő tárgyak számát azokra kell redukálni, amelyeknek a többletjelentése megfelelő a film számára.<sup>140</sup>

Ha az előkészítés vagy forgatás során a rendező szeretne a képbe egy karosszéket, akkor annak a kiválasztása komoly megfontolást, egy csomó egyeztetést és vitát jelent. Milyen karosszék legyen, milyen korszakból, milyen legyen a formája, a színe, milyen anyagból legyen? Ócska legyen vagy újszerű? És hova helyezzük el? Előtérbe, középtérbe vagy háttérbe? Meg legyen világítva? Rajta legyen az élesség? Ez a karosszék nemcsak egy karosszék lesz, hanem egy szimbolikával telített tárgy, ami a többi tárgyhoz képest is hordoz valamilyen jelentést a filmben, a karosszék is egy egységes jelentés része, ami összefügg a többi tárggyal és képpel. Jó, ha az alkotó tudatosan használja a szimbólumokat, ha motívumrendszerben gondolkodik, és egy vagy több motívumrendszerrel gazdagítja az alkotást.

---

<sup>140</sup> McKee 2011, 310–315.

A **motívumrendszer** azt jelenti, hogy a fizikai világból beemelődik a filmbe egy téma, pl. a természet vagy az emberi kultúra egy-egy oldala, állatok, évszakok, épületek, gépek stb. úgy, hogy megfelelő variációkra adjon lehetőséget, és ez kitarítóan, finoman és változatosan ismétlődik, úgy, hogy a filmnek ez az egységes képi és hangi világa összeálljon egy rendszerbe. Az alkotó tehát tudatosan használ egy szimbólumrendszert, és ezeknek a szimbólumoknak végig kell vonulniuk a filmen, megfelelő számban ismétlődve, mert egy-két elszigetelt szimbólumnak elenyésző a hatása. Ha viszont a képi és hangi világ összeáll egy rendszerbe, akkor az erősen hathat a közönség tudatalattijára, a film esztétikai élményének a mélységét és komplexitását gazdagítva. Ugyanakkor nagyon fontos az is, hogy a filmnek ez a fajta költőisége láthatatlanul működjön, ne lepezze le magát.

Kétféle motívumrendszer létezik, külső vagy belső. A külső motívumrendszer olyan szimbólumokkal dolgozik, amelyek a filmen kívül is léteznek, és a filmen kívül is ugyanazt jelentik, mint a filmben: pl. a nemzeti zászló a hazafiság, a kereszt a vallásosság, a pókháló csapda, a könnyesepp szomorúság. A külső motívumrendszert komoly filmek nem használják, inkább a diáfilmekre jellemző. A belső motívumrendszer viszont olyan kategóriákat, motívumokat használ, amelyeknek a filmen kívül nincs többletjelentésük, de amelyek a filmen belül olyan jelentést kapnak, amelyek csak arra a filmre vonatkoznak.

A motívumrendszer finom, tudatalatti kell hogy legyen, nem szabad feltűnnie. Úgy kell működnie, mint a filmzenének: a hangokat nem halljuk külön, és a zene akkor tud hatni ránk, ha a jelenléte nem tudatosul. McKee szerint a szimbólumok is akkor mozgatnak meg bennünket, ha nem ismerjük fel szimbólummivoltukat, mert ha a szimbólum nyilvánvalóan szimbólum, akkor az ereje lecsökken üres intellektuális érdeklődéssé. Sok rendező mégis nyilvánvaló szimbólumokat használ, McKee szerint azért, hogy befolyásolják, hogy mit írjanak majd róluk a kritikusok, és témát szolgáltatassanak az önjelölt értelmiségiek kávéházi filmkritikájához. A film motívumrendszerének a kitalálása lehet a rendező feladata is, de már a forgatókönyvben körvonalazódhatnak azok a motívumok, amit majd a rendező és a látványtervező fejeznek be.<sup>141</sup>

## ■ A nézőpont

Az is eldöntendő kérdés, hogy kinek a nézőpontjából van megírva a jelenet? Kinek a nézőpontjából meséljük el a történetet?

Már a forgatókönyvíráskor kiválasztjuk, hogy a jeleneten belül hol helyezkedünk el a térben a cselekményhez képest, milyen szögben állunk hozzá viszonyítva. Eszerint olvassák majd később a forgatókönyvet, és rendezik meg a jeleneteket. Bárhova elképzelhetjük magunkat, és attól függően, hogy hova képzeljük magunkat, minden szemszögnek más-más érzelmi hatása

<sup>141</sup> McKee 2011, 315–319.

van. Egy kétszereplős jelenetben lehet az egyik szereplő a középpontban, a jelenetben vele, az ő átlélésein keresztül megyünk végig a jeleneten, végig őt követjük, nézzük azt, amit lát, majd figyeljük a reakcióit. Vagy mehetünk ugyanígy a másik szereplővel. Használhatjuk felváltva a két szereplő szemszögét, nézőpontját. Vagy választhatunk egy semleges, objektív nézőpontot is.

Általában segíti a történetmesélést, hogy ha az egész történetet a főhős nézőpontján keresztül meséljük el. Így a közönség rajta keresztül fogja fel az eseményeket, vele egyszerre. Minél több időt töltünk egy szereplővel, annál több döntésének leszünk a szemtanúi, és annál több empátiát fogunk érezni iránta. Ugyanakkor ez a nehezebb út, sokkal egyszerűbb ide-oda szökdösni térben és időben a különböző helyszínek és szereplők között.<sup>142</sup>

## ■ Ritmus és tempó

A film ritmusát a jelenetek hossza határozza meg, hogy mennyi ideig vagyunk ugyanazon a helyen, ugyanabban az időben. Egy átlagos nagyjátékfilmben 40–60 jelenet szokott lenni, ami átlagosan 2-3 perc jelenetenként. Persze vannak hosszabb jelenetek és rövidebbek, de ha a jelenetek átlaga öt perc hosszú, akkor egy lassú ritmusú filmről beszélünk. A hosszabb jelenetek nemcsak pusztán a hosszuk által lassítják a filmet, hanem amiatt is, hogy a helyszín egy idő után kimerül, a snittek redundánsak lesznek, a vágó vissza kell hogy vágjon ugyanazokra a beállításokra (totálokra, kétalakosokra, közelikre) és a snittek ismétlődése ellene megy a kifejezőképességnek és a vizuális változatosságnak.

Ez alól a szabály alól rengeteg kivétel van, de Robert McKee szerint ezek a kivételek is csak erősítik a szabályt. A *Tizenkét dühös ember* (1957) című film egyetlen esküdszéki szobában játszódik pár óra alatt, és tulajdonképpen két darab 55 perces jelenetből áll, amit egy alvás szakít meg. Sidney Lumet segítségül hívta benne az úgynevezett francia jelenetezés technikáját. Ez a jelenetezési technika a francia színház klasszicista korszakában (1750–1850) alakult ki, amikor a cselekménynek egy szálon kellett futnia, egy helyszínen és annyi ideig tartott, amennyi ideig az előadás maga. A franciák az új szereplők ki- és bejövetelével törték meg a tér- és időegységet, tehát amikor egy új szereplő bejött, megváltoztatta a színpadi viszonyokat, és ezáltal egy új jelenet kezdődött. Hasonló dolog történt akkor is, ha kiment. Lumet ezt a jelenetezési elvet követte, amikor az esküdszéki szoba díszletét feldarabolta részhelyszínekre, a vízcsap, a ruhatár, az ablak, az asztal egyes részeire, és ezeket vágta egymás után. Lumet több mint 80 darab francia jelenete jól működő ritmust eredményez ezen az egyetlen helyszínen.

A tempó a jeleneten belüli aktivitás mértékéből áll össze, hogy mennyi cselekmény, párbeszéd van az adott jelenetben. Egy inaktív szereplő lassú tempót diktál, egy mozgál-

<sup>142</sup> McKee 2011, 285–286.

mas cselekményű, sok párbeszédet tartalmazó jelenet pedig gyorsat. A fordulatok, kulcs-jelenetek előtt érdemes fokozni a tempót és ritmust, vagyis egyre rövidebb és pörgősebb jeleneteket beiktatni, mert a fordulópontoknak meg kell adni az idejüket, nem szabad őket elsietni, ha viszont a fordulópontok előtt lassú és hosszú jeleneteket mutatunk, akkor kifárasztjuk a nézőt, ezzel a fordulópontot megcsonkíthatjuk, előfordulhat, hogy nem is épül fel, nem működik jól, lapossá válik. Minél többször tartunk szünetet, a szünet annál kevésbé lesz hatásos. Persze mindezek az eljárások csak klisék, de ismerni kell a kliséket, mert már a forgatókönyvírástól tudatosan ellenőrizni kell a tempót és a ritmust, és ez nem szimmetrikus akciódúsítást és jelenetrövidítést kellene hogy jelentsen, hanem egy jól kitalált, fejlődő folyamatot. Mindazt, amit nem találunk ki a forgatókönyvíráskor vagy a forgatáskor, majd megoldja a vágó sokkal nagyobb veszteségekkel. A forgatókönyvírónak ismernie kell a filmek esztétikáját, és úgy kell megírnia a forgatókönyvet, hogy a többi filmalkotó, aki a forgatókönyv alapján készíti el a filmet, ne tévedjen el.<sup>143</sup>

## ■ A FORGATÓKÖNYVÍRÁSRÓL SZÓLÓ KÖNYVEK

Mint már említettük, a jó filmek alapja a jó forgatókönyv, ezért rengetegen kutatták a jó forgatókönyvek írásának titkát, a jó filmek dramaturgiai felépítését. Az idők folyamán megjelentek különféle dramaturgiai, történetmesélési tanulmányok, amelyek a jól működő filmeket, történeteket elemezték, és ezekben valamiféle szabályszerűséget próbáltak megfigyelni, következtetéseket levonni, hogy hátha a jövőbeli forgatókönyvek jobbak lesznek a leszúrt tanulságok által.

Rengeteg forgatókönyvírói kézikönyv született, amelyek tartalmaznak is hasznos szempontokat, fogalmakat, új nézőpontokat, dramaturgiai rendszereket, vagy akár jó tanácsokat. Fontos, hogy a forgatókönyvírók ismerjék ezeket a könyveket, de nem szabad szentírásnak venni őket, tudomásul kell venni, hogy nincs recept a jó forgatókönyvre, és nincsenek mindenre érvényes szabályok sem. A jó minőségű szakkönyvek nagy része a hollywoodi rendszerben készült, de ezekből elsősorban nem a hollywoodi szemléletet érdemes kiolvasni, hanem azokat az ismereteket, amelyek kutatásokon, tapasztalatokon alapulnak, és a gyakorlatban hasznosíthatók. Egy jó forgatókönyvírásról szóló könyvből elsősorban a történet fontossága derül ki, az, hogy a filmesek alapvetően történetmesélők, és hiába a szép képek, jó jelenetek, ha nincs egy jó történet, akkor a film nem lesz igazán erős, nem derül ki, hogy miért készült, miről szól. De, ahogy Schulze Éva mondja, csak a szakkönyvek alapján nem lehet jó forgatókönyvet írni. „Az a szabály, hogy nincs szabály.”<sup>144</sup>

<sup>143</sup> McKee 2011, 229–231.

<sup>144</sup> Schulze-interjú 2020

Fontos ismerni ezeket a szakkönyveket, ugyanakkor ezek nem helyettesítik egy európai filmes számára az európai filmes hagyományok ismeretét.

Ha valaki ezeket a szakkönyveket elolvassa még nem fog tudni forgatókönyveket írni, mert a receptre írott könyvekből csak sablonos dolgok születnek. Arra viszont nagyon alkalmasak, hogy a munka során kontrolláló funkciót töltsenek be. Amikor megvan már az első vagy második draft, akkor kipróbálhatom rajta valamelyik elméletet, például ha Syd Field 30-60-30 perces felosztását érdekesnek és megfontolandónak tartom, akkor megnézem, miként néz ki az én forgatókönyvem. (A második verziótól érdemes erre gondolni, az első draftban nem ajánlott, akkor hadd ömöljön az intuíció, ahogy csak tud.<sup>145</sup>) Lehet, hogy ennek segítségével rájövök, hogy például borzasztó hosszú az expozíció a Syd Field 30 percéhez képest, és lehet, hogy rá fogok jönni, hogy saját magamhoz képest is, mert aránytalan. Nem az a lényeg, hogy pontosan 30 oldal legyen az expozíció, hanem hogy nagyjából a 30-60-30 arányok működjenek, azaz, hogy az eleje és a vége, tehát az expozíció és a megoldás körülbelül fele-fele arányban legyenek a közép részhez, a bonyodalmakhoz képest. Jó esetben persze az ösztönök is arra vezetnek, érezzük is, hogy az expozíció rövidebb, a közép rész hosszabb, mert ott zajlanak a legfontosabb bonyodalmak, a megoldás megint rövidebb. Ez a tagolás megvan a történetben és ugyanúgy meg kell hogy legyen a forgatókönyvben, ami a történetet elmeséli, és ennek az átgondolásához, ellenőrzéshez, kontrolláláshoz, javításhoz segítséget adhatnak ezek a könyvek, elméletek. Összességében tehát elmondható, hogy minden elmélet lehet nagyon hasznos, ha kontrollnak használják, és lehet káros, ha kottának használják. (Van olyan műfaj, ahol nem káros, például a szappanoperák esetében, de mi ez esetben filmművészetről beszélünk.)

Most következzen egy rövid és vázlatos áttekintés a forgatókönyvírással kapcsolatos teóriákról és a forgatókönyvírással kapcsolatos legfontosabb szakkönyvekről.

Első lépésben érdemes különbséget tenni a történetalapú filmkészítés és a nem történetalapú (minimális cselekmény, anticselekmény, cselekménynélküliség), kísérleti filmkészítés között. Az utóbbi esetben az is természetes, ha nincs forgatókönyv, vagy ha mégis van, akkor az legtöbbször a rendező szubjektív, egyéni látásmódját mutatja be. Az ilyen kísérleti filmeknek viszonylag kicsi a közönsége, leginkább a filmfesztiválok szervezői, zsűrije és látogatói sorolhatók ide. A filmkészítők döntő hányada viszont történetet szeretne elmesélni, és nekik, stílustól, műfajtól függetlenül, ismerniük kell bizonyos dramaturgiai eszközöket, szabályokat, nézői elvárásokat még akkor is, ha az alkotó aztán ezeket tudatosan át akarja hágni, vagy figyelmen kívül akarja hagyni.

---

<sup>145</sup> Schulze 2022



Ezekkel a dramaturgiai szabályokkal szemben azt az ellenvetést szokták felhozni, hogy sematikus, kiszámítható történeteket eredményeznek, és hogy ezekkel a szabályokkal az alkotó szándékosan lebutítja a művét, hogy szélesebb tömegekhez szóljon. Ezek az ellenvetések nem föltétlenül állják meg a helyüket, a sematikus történeteket nem írhatjuk a szabályok számlájára, mert a filmes történetmesélés alapelvei, működési szabályai, dramaturgiai eszközei nem a tartalomról szólnak, vagy az alkotó közvetíteni kívánt téziseiről, hanem arról, hogy miként lehet úgy kibontani a cselekményt és a karaktereket, hogyan lehet a sztorit olyan formában elmesélni, hogy világos és érthető legyen, de közben érdekes is a néző számára. Egy film nem attól lesz művészibb vagy okosabb, hogy a közönség nagy része nem érti, zavarosnak találja, vagy unatkozik alatta.<sup>146</sup>

Európában a filmes dramaturgia, a karakterábrázolás és a cselekményvezetés elvei, szabályai, eszközei, szakzsargonja tulajdonképpen megegyezik az amerikai szakirodalomban használttal, a filmes elbeszélés alapvetései ugyanazok Európában, mint Amerikában. Legfeljebb az történik, hogy Európában könnyebb figyelmen kívül hagyni ezeket, mert az európai filmgyártás, mint azt később látni fogjuk, kevésbé profitorientált.

De a történetmesélés alapjai, függetlenül attól, hogy milyen médiumról van szó, az antik Görögországba vezethetők vissza, ahol Arisztotelész a *Poétikában* lefektette a célorientált hős, a hármas tagolású szerkezet és a cselekményvezérelt történetmesélés alappilléreit. Arisztotelész műve a mai napig hatással van a dramaturgia elméletére, tételeit ma is emlegetik, idézik, hivatkoznak ezekre.

Születtek még az idők során az írással és a drámaelmélettel kapcsolatos teóriák, de ezeket most nem sorolom fel, inkább azokra a munkákra koncentrálok, amelyekre most is aktívan hivatkoznak a forgatókönyvíró szakemberek, és ehhez felhasználom Krigler Gábor *Sorvezetők* című írását.<sup>147</sup>

A modern drámaelméleti szakkönyvek közül a legmeghatározóbbat a magyar származású Egri Lajos írta 1942-ben, címe *A drámaírás művészete*, erre a mai napig hivatkoznak különféle interjúkban olyan híres forgatókönyvírók, mint Judd Apatow, William Goldman, Robert Towne stb., és minden forgatókönyvírói kurzuson, továbbképzésen megemlítik. Egri könyve elsősorban a színpadi drámaírásról szól, de a benne foglalt fogalmak, mint pl. a premissza, a karakter dimenziói és más elvek a forgatókönyvírásban is hasznosíthatók és felbecsülhetetlen értékűek. Egri korábban megingathatatlanak tűnő elméletekkel is szembeszállt, például Arisztotelész azon tételével, miszerint a karakter másodlagos a cselekményhez képest. Egri szerint a jól megírt karakter maga fogja vezetni

<sup>146</sup> Krigler 2009

<sup>147</sup> Krigler 2009



a cselekményt, ezért a karaktert jól kell megalapozni, mert ez elengedhetetlen a jó történethez. Bár egyes következtetései kissé idejétmúltak már, nagyhatású műve még mindig megkerülhetetlen a modern dramaturgiában.

A következő kiemelt jelentőségű, már tisztán filmes drámaelméleti kalauzt az első nagy hollywoodi forgatókönyvíró-guru, Syd Field írta, 1979-ben jelent meg *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (*Forgatókönyv – A filmírás alapjai*) címmel. Ő írta le először a Paradigmának nevezett alaptételt a filmek háromfelvonásos struktúrájáról (előkészítés, konfliktus és megoldás). Mivel az első kiadásban még elég merevnek leírt szabályrendszert Hollywoodban a nyolcvanas években elfogadták mint a forgatókönyvírás irányelvét, és mivel a producerek, fejlesztési igazgatók, és az ő readereik komolyan vették a paradigmát, ami szerint a 30. oldal környékén mindenképpen jelentkeznie kell a történetben egy komolyabb fordultnak, melyet Field *plot point*nak nevez, így sok sematikus történet és film készült ebben az időszakban. Field a későbbiekben sokat finomított álláspontján és elméletein, később már inkább a kísérletezést, a határok feszegetését bátorította, és nem annyira a túlzott szabálykövetést.

Egy következő, a struktúrára vonatkozó alapelv Frank Daniel szekvenciaelmélete, amely a hármas tagolást tovább bontja szekvenciákra, vagyis nyolc darab, egyenként 10-15 perces minitörténetre. A szekvenciák elmélete arra az időre vezethető vissza, amikor a mozigépek még egyesével vetítették a filmtekercseket, és a mozikban a tekercsek között kényszerű technikai szünetet kellett tartani. Ezért, hogy fenntartsák a nézők figyelmét, az egyes tekercseken lévő drámai tartalomnak rendelkeznie kellett egy saját belső ívvel, hogy a szünet alatt se veszítsék el a közönség figyelmét. A cseh származású Frank Daniel teóriája Európában nagyon népszerű, rengeteg workshopon terjesztik a nyolcas tagolás elméletét. Frank Daniel tanítványa, Paul Joseph Gulino *Screenwriting – The Sequence Approach* (*Forgatókönyvírás – A szekvencia-megközelítés*) című könyvében sok jelentős filmet elemez strukturális szempontból, klasszikus film noirokat, eposzokat, Fellini-filmet.

Az egyik legnagyobb hollywoodi guru, Robert McKee híres könyve a *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (*Történet – Lényeg, stílus, szerkezet és a forgatókönyvírás alapelvei*) az egyik legtöbbet hivatkozott modern forgatókönyv-elméleti munka. McKee a könyvében és a mindig telt házas előadásain szívesen hivatkozik Bergmanra és más európai mesterekre is, bizonyítva, hogy nem pusztán Hollywoodban használhatóak az elméletei, hanem a filmtörténet európai remekművei is visszaigazolják azokat.

Az 1980-as években a Walt Disney Filmstúdiónál dolgozó Christopher Vogler forgatókönyvíró, fejlesztési igazgató azt tanulmányozta, hogy mitől válik egy film kasszasikerré. Vogler ismerte Joseph Campbell *The Hero with a Thousand Faces* (*Az ezerarcú hős*) című antropológiai munkáját, amely a hősmítoszok 19 állomását mutatja be, és Campbell

elemzésének a fényében tanulmányozta a sikeres filmeket, hogy milyen közös vonás van bennük. Christopher Vogler 1985-ben hétoldalas, azóta legendássá váló tanulmányt írt a hős útjáról a Walt Disney Stúdióknak *Practical Guide to The Hero with a Thousand Faces* (Gyakorlati kalauz az Ezerarcú hőshöz) címmel, amelyben rövidített és érthető stílusban magyarázza el Campbell elméletét, a hősmítoszok állomásait 12 állomásra redukálva. Ez a tanulmány azóta is az egyik fontos dramaturgiai iránymutató Hollywoodban. A Gyakorlati kalauz bővebben kifejtett változatát Vogler a *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers* (Az író útja: mitikus struktúra írók számára) című könyvében tette elérhetővé a nyilvánosság számára. Egyébként Campbell elmélete inspirálta George Lucast a *Csillagok háborúja* filmek megírásához.

További forgatókönyvírói munkákat írt az egyik legfoglalkoztatottabb konzultáns és elméleti szakember, Linda Seger, akitől a befutott európai forgatókönyv-konzultánsok nagy része tanult.

Az egyik legtöbbet tárgyalt új elméletet Dara Marks alkotta az *Inside Story: The Power of the Transformational Arc* (Belső történet – A fejlődési ív ereje) című könyvében. William Indick pszichológus professzor *Psychology for Screenwriters: Building Conflict in Your Script* (Pszichológia forgatókönyvíróknak – Konfliktus-építés a forgatókönyvben) című munkája más megvilágításba helyezi a filmes dramaturgiát, az emberi viselkedés értelmezésén keresztül keresi a kulcsot az egyszerre hihető és érdekfeszítő filmes karakterek megteremtéséhez. Könyve olvasmányos, hivatkozik benne Freudra, Jung-ra, Adlerre és sok klasszikus filmre, miközben gondolatébresztő gyakorlatok elvégzésére sarkallja olvasóját.

A fenti alapműveken kívül még több száz hasonló, váltakozó színvonalú szakkönyvet írtak a forgatókönyvírásról. Ezek látszólag egymással vetélkedő elméleteket prezentálnak, de tulajdonképpen ugyanazt az alapelméletet variálják más-más formában. Az elmélet megértése és megtanulása egyszerű, de a gyakorlatba ültetése, megfelelő alkalmazása, mesteri fokon való űzése évek kitartó munkájának az eredménye lehet.

Bár fontos ismerni ezeket a kutatásokat, elméleteket, gyakorlati tanácsokat, a legnagyobb forgatókönyvírók végül általában azok lesznek, akik képesek túllépni a szabályokon, és teljesen egyedi alkotást hoznak létre.

Természetesen ehhez is van néhány haladó forgatókönyvírói kalauz, amelyek egyedi alkotások létrehozásához próbálnak meg recepteket nyújtani. Jean-Claude Carrière, aki többek között Buñuel és Tati filmjeinek a forgatókönyvírója volt, *The Secret Language of Film* (A film titkos nyelve) című könyvében, amely nem direkt forgatókönyvírói szakkönyv, a történetmesélői határok feszegetéséről, és valóban egyedi, eredeti filmek létrehozásáról szól.

Ken Dancyger, a New York-i Egyetem (NYU) professzora filmkészítési ismereteket oktat világszerte, nem csak forgatókönyvírást, hanem rendezést, vágást, produceri ismereteket is. Az *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules* (*Alternatív forgatókönyvírás – A szabályok sikeres áthágása*) című könyvet kollégájával, Jeff Rushsal írta, mely alaposan tárgyalja a filmes dramaturgia alapjait, majd a világ összes tájáról vett filmes példákon keresztül mutatja be, hogyan lehet meghaladni őket, miként tudja a szerző, a saját egyéniségét előtérbe hozva, de mégis a közönség teljes tiszteletben tartásával elmesélni a történetét műfajtól függetlenül. Könyve részletesen tárgyalja az egyes műfajok szabályrendszerét, és megmutatja, hogyan lehet keverni a zsánereket, és hogyan lehet az alkotó egyéniségét bemutatni a zsánerek konvencióin keresztül.<sup>148</sup>

## ■ Forgatókönyvíró konzultánsok, scriptdiktortok

Nemcsak Amerikában, hanem már Európában is sok forgatókönyvíró tanár, konzultáns dolgozik, mert a döntéshozók és producerek felismerték, hogy a filmtervek profi fejlesztéséhez az ő munkájukra is szükség van, ez is hozzátartozik ahhoz, hogy egyedi, a kor követelményeinek megfelelő forgatókönyvek kerüljenek az asztalra. A forgatókönyvírói konzultánsokat korábban scriptdoktoroknak hívták, de ezt az elnevezést az Európai Forgatókönyvírók Egyesülete pár évvel ezelőtt egy nyilatkozatban elvetette, mert a megfogalmazás azt sejteti, hogy a forgatókönyvek betegek lennének, és orvost kellene hívni hozzájuk.

Forgatókönyvírás-oktatók és konzultánsok kifejezetten erre szakosodott trénerek lesznek, akik nem is dolgoznak íróként. Ezért velük szemben – ahogy a forgatókönyvíró-gurukkal szemben is – állandóan megfogalmazott kritika, hogy hogyan taníthatnak írást, hogyan adhatnak tanácsokat, ha ők maguk még egyetlen filmet sem írtak. Viszont a dramaturgia ismerete és az írás maga két teljesen különböző készség, és lehetséges, hogy valaki dramaturgiai segítséget tud nyújtani akkor is, ha ő maga nem ír. Egy író egy adott ponton túl már nem képes objektíven megítélni a saját munkáját, és ilyenkor egy független, de a forgatókönyv sikerében ugyanannyira érdekelt szakmabeli nagy segítségére lehet.

A minőségi történetmesélés tanulható, sőt ha valaki világszínvonalon szeretné művelni, akkor tanulnia is érdemes. A legtöbb helyen komoly hagyományai vannak a filmes dramaturgiai képzésnek, a történetmesélés tanításának, és mivel a profi filmkészítés bár-

---

<sup>148</sup> Krigler 2009

mely szegmenséhez előképzettség és tapasztalat kell, ugyanez érvényes a film egyik leglényegesebb elemének a műveléséhez is, a forgatókönyv megírásához.<sup>149</sup>

A rendezők, forgatókönyvírók a forgatókönyv írása közben részt vehetnek forgatókönyv-fejlesztési workshopokon, dramaturgiai konzultációkon stb. Ezek során a script-doktorok, fejlesztők, dramaturgok elolvassák a forgatókönyveket, és kérdéseket tesznek fel az egészszel, a struktúrával kapcsolatosan, vagy akár részletekkel kapcsolatosan is. Az egyik leggyakoribb kérdés, hogy miről szól a film. De van egy sor másik kellemetlen, de hasznos kérdés is, amelyeket a forgatókönyvírónak vagy rendezőnek akkor is érdemes feltennie magának, ha nincs lehetősége hivatalos fejlesztési folyamaton részt vennie a filmtervvel. Ilyen kérdések lehetnek:

Mi a történetben a fő feszültségforrás?

A néző melyik ponton vonódhat be érzelmileg a történetbe, belevonódhat egyáltalán?

Miért ekkor indul a film története?

Tiszták a körülmények? Összefonódnak a szereplőkkel?

Tiszta, hogy ki a főszereplő? Érdekes?

Következetesek érzelmileg a karakterek?

Minden szereplőnek benne kell lennie a filmben, van dramaturgiai szerepük?

Milyen utat jár be a főszereplő? Ez az út inkább pszichológiai, drámai vagy spirituális út?

A szereplők cselekedetei összhangban vannak azzal, amit el akarnak érni?

Van-e mit játszsanak a karakterek? Van-e, amit csináljanak?

A karaktereknek van-e jó belépőjük a filmbe, és van-e kilépőjük?

Van-e minden karakternek íve a történetben, és az elég erős-e? A karakter drámai pillanatai elég drámaiak-e, lehet-e erősíteni rajtuk?

Van-e minden karakternek egyénisége, meg lehet-e különböztetni a többi karaktertől viselkedésben, dialógusban?

Ki vannak-e a lehető legjobban használva a filmes helyszínek?

Figyelembe vetted-e a képek erejét? Számításba vetted-e, hogy néha elég csak nézni a szereplőket, és csak hagyni őket létezni.

Megszületik-e a film atmoszférája?

Bevezetted-e eléggé a film világát? Különösen, ha ez a normális világtól eltérő.

Dolgozol-e a nézői elvárásokkal? Kiszolgálod-e őket, vagy ellenük mész?

Hiteles emberi reakciókat mutatnak-e a szereplőid?

Hiteles-e, realista-e minden percben a történet, és ha nem, van-e ennek oka?

Megmutatható-e a nézőknek a megfilmesítés során, ami a forgatókönyvben a szereplőkkel történik?<sup>150</sup>

<sup>149</sup> Krigler 2009

<sup>150</sup> Proferes 2008, 308–309.

A forgatókönyv átírásának egyik módja, hogy sorra vesszük a jeleneteket, és minden jelenet kapcsán felteszünk egy csomó kérdést. Ilyen kérdések:

Támogatja a jelenet a fő történetet?

Lényeges a történet szempontjából? Ha kivesszük, sérül a történet? Ha nem, ki kell venni.

Jó helyen van a jelenet a történetben? Van-e értelme annak, hogy éppen az előző jelenet után jön, és éppen a következő jelenet előtt van?

Lehetne kreatívabbra írni?

Elég feszes? Lehetne rövidíteni? Ha igen, akkor rövidíteni kell.

Természetesnek tűnik-e a jelenet alaphelyzete? Vagy erőltetett?

Könnyen érthető a jelenet? Előre mozdítja a cselekményt?

Bevonja-e a jelenet a nézőt érzelmileg?

Az egymást követő jelenetek intenzitása váltakozó-e?

Jó-e, következetes-e, ahogy egyik jelenetből átmegyünk a másikba?

Van-e minden karakternek erős motivációja, célja a jelenetben?

Szükséges átnézni a dialógusokat is, hogy elég feszesek-e, pontosak-e, tudni kell minden pillanatban, hogy a karakter mit érez, mit miért mond, és hogyan leplezi el a valós szándékait a kimondott szavaival. Érdeemes kerülni a hosszú monológokat.

Van-e klisészerű dialógus a filmben, ha igen, ki kell hagyni.<sup>151</sup>

## ■ A FORGATÓKÖNYV FORMAI SZABÁLYAI

A forgatókönyvet nem szöveggént kell olvasni, és úgy kell megírni, hogy senki, aki hozzáértő nem szöveggént fogja olvasni, hanem filmként. Nem véletlen, hogy ezt a formát használják, (régbben más formájuk volt a forgatókönyveknek), mert azt a hatást kelti az írott forma, mintha filmet néznénk, a film nézését követi. Például azért van csupa nagybetűvel a címsor, mert snittváltás van, egy új jelenet jön, más helyszínen vagyok, és ez olyan, mint amikor először megpillantjuk egy jelenetnek a helyszínét, azonnal megjelenik egy kép, pl. szoba. Mindenki tudja, hogy milyen egy szoba, ezért nem kell leírni, hogy van benne asztal, szék, mert mindenkinek van egy általános szobaképe, és az abban a pillanatban meg is jelenik előttem, ahogy olvasom a címsort. De természetesen a karakter szempontjából fontos specifikumai közül egyet-kettőt érdemes megemlíteni rögtön a jelenet címe után, az akcióban, például kopott, új, csupa fehér. Azért van csupa nagybetűvel az első megjelenésénél a szereplő neve, mert amikor először bekerül, akkor felkapjuk a fejünket, hogy ez kicsoda, és azért van rögtön a név után írva zárójelben a kora, mert el

<sup>151</sup> Tomarick 2011, 40–43.

kell képzelnem a szereplőt. Nem elég a neve alapján rájönnöm, hogy fiú, mert nem tudom, hogy kisfiú, nagyfiú, kamasz, fiatalember. Ha írja a korát, például 62, akkor máris megjelenik egy átlagos 62 éves ember.

A forgatókönyvnek tehát már a formátuma is láttatni segít, a forgatókönyvvel pedig láttatni kell, nem szöveget kell olvastatni, hanem filmet.

*A FORGATÓKÖNYV formai követelményei a Nemzeti Filmintézet oldalán*

*„A film minden egyes jelenete szerepel benne részletesen kidolgozva, az összes dialóggal. Hossza ideális esetben 90–100 oldal, de min. 70 oldal. Csak a vásznon látható képeket, eseményeket írja le érzéketes, vizuális módon, a karakterek belső gondolatainak és érzelmi állapotuk hosszas jellemzése nem feladata. Az akcióleírások (azaz a vásznon látható képek és a karakterek cselekedeteinek leírása) 1-3 sornál lehetőleg ne legyenek hosszabbak. Az akcióleírást sortörésekkel tegyük filmszerűbbé, a külön képnek gondolt akciósorokat sorkihagyással válasszuk el.*

*A sztenderd forgatókönyv formátumhoz itt található példa: <https://www.writersstore.com/how-to-write-a-screenplay-a-guide-to-scriptwriting/>.<sup>152</sup>*

A forgatókönyvírás nyelvezetének a lehető legegyszerűbbnek kell lennie, stílusának egy jegyzőkönyvre kell emlékeztetnie. A forgatókönyveket mindig jelen időben írják, hiszen a film is jelen idejű. A forgatókönyvnek a vásznon is látható tényeket kell megmutatnia, nem pedig a szereplők bonyolult gondolat- és érzelemvilágának lírai leírását. Csak olyan tényeket szabad a forgatókönyvbe írni, amelyek megjeleníthetők a képen.

A forgatókönyvírónak maga elé kell képzelnie a filmet, mintha moziban nézné, és lényegretörően fogalmazva, csak azt kell leírnia, hogy mit lát a képen, és mit hall közben, a formai szabályok szigorú betartásával. A forgatókönyvírónak a látható és hallható elemekkel, a képekkel és hangokkal kell a történetet elmesélnie, az érzések a látottak és hallottak alapján keletkeznek bennünk, olvasókban, illetve azoknak az összefüggéseknek a hatására, amiket a látott és hallott elemek alapján összerakunk magunkban – ugyanúgy működik tehát, mint a film. A filmet a forgatókönyv alapján készítik el, tehát amit a forgatókönyvíró leír, nagyjából az fog a vásznon megjelenni.<sup>153</sup>

Ahogy Schulze Éva forgatókönyvíró fogalmaz, „az irodalmi írás leíró, a filmírás láttató”. Az irodalmi író bármit és úgy írhat le, ahogy akar, hosszú jellemzéseket, tájleírásokat, belső állapotokat taglalhat hosszú oldalakon át, az egyetlen szempont, hogy elolvassák-e az olvasók, vagy sem. A forgatókönyvíró fő célja a film, ezért őt kötik a filmes elbeszélés-

<sup>152</sup> [https://nfi.hu/files/document/document/795/MNF%20formai%20követelmények\\_Szinopszis\\_Treatment\\_Script.pdf](https://nfi.hu/files/document/document/795/MNF%20formai%20követelmények_Szinopszis_Treatment_Script.pdf)

<sup>153</sup> Árva 2006

mód szabályai, a forgatókönyvben mindent képekkel, szituációkkal és dialógusokkal kell ábrázolni, még az elvont gondolatokat is ezekkel kell érzékelteni. Bíró Yvette szerint a filmben az alkotás útja a cselekvés, nem az elvont gondolkodás, a főnévből és a jelzőből igét kell csinálni. Ezért a forgatókönyv nyelvezete egyszerűbb az irodalminál, és látszólag primitívebb, a forgatókönyvbe írt szövegnek nem kell irodalmi értékűnek lennie, más írói kvalitásokat követel.<sup>154</sup>

A forgatókönyveket a forgatókönyvírás szigorú formai szabályai szerint írják, és a forgatókönyvek formai követelményei kapcsán nincs kegyelem. A forgatókönyves formátum évtizedek óta ugyanazokat a jól bevált formázásokat és elemeket tartalmazza, amit, ha valaki nem tart be, akkor rögtön rossz ponttal indul a profi olvasóknál, és rámondják az amatőr jelzőt.

Ha a forgatókönyv a megfelelő formátumban íródott – a margók helyétől kezdve egészen a betűtípusig és betűméretig –, akkor általában egy oldal forgatókönyv egy percnak felel meg a filmben. Tehát ha valaki egy 120 oldalas forgatókönyvet ír, akkor azt kétórás filmként fogják kezelni. Egy forgatókönyvoldalt lehetőleg úgy is kell megírni, hogy a filmben körülbelül egy percig tartson, tehát a forgatókönyv nem tartalmazhat hosszas leírásokat olyan dolgokról, amelyek a vásznon egy másodperc alatt dekódolhatók.

## ■ A forgatókönyv szerkezeti elemei

A forgatókönyv tehát szigorú formai szabályok szerint íródik, és a következő szerkezeti elemekből áll össze:

SCENE HEADING  
ACTION  
CHARACTER  
PARENTHETICAL  
DIALOGUE  
EXTENSION  
TRANSITION  
SHOT

---

<sup>154</sup> Schulze-interjú 2020



Körülbelül így néz ki egy oldal forgatókönyv:

Ide kerül a jelenetszám. A jelenetek száma csak egy későbbi szakaszban kerül rá a forgatókönyvre, általában a film előkészítésekor számozza meg az első asszisztens.

A jelenetcím (Scene Heading), amivel minden jelenet kezdődik. Tartalmazza, hogy külső vagy belső, a jelenet helyszínét és a napszakot.

1 BELSŐ. NAPPALI-KONYHA EGYBEN - DÉLUTÁN

Hangeffektus. Csupa nagybetűvel írjuk.

MEDITÁCIÓS ZENÉT HALLUNK.

A kockás csempéjű padlóra rávetül a függönyön keresztül besütő nap fénye, szellő lebegteti a függönyt, nyitva a tornácra nyíló ajtó.

Akció (Action). Ide írjuk a történetet, azt, amit látunk.

Egy BÉKA ugrál be a nyitott ajtón, megáll, szuszog.

Két női gumicsizmás láb átmegy a padlón a béka mellett, a béka mozdulatlanul ül.

BENCE (35 év körüli férfi) a kanapén ül fülhallgatóval a fülében, és a békát nézi.

ÜVEGTÖRÉS HALLATSZIK.

Bence felpillant a nyitott kamraajtóra, kiveszi a füléből a fülhallgatót. A MEDITÁCIÓS ZENE ABBAMARAD.

Tücskök CIRIPELNEK, békák BREKEGNEK, víz LOCCSAN valahol.

CUT TO:

Amikor a karakter először jelenik meg a forgatókönyvben, csupa nagybetűvel írjuk a nevét, és zárójelbe odairjuk a neve mellé a nemét és az életkorát.

A szereplők nevét a további megjelenésükkor az általános gyakorlat szerint az akció részben nem kell csupa nagybetűvel írni (a dialógus előtt mindig!), de vannak más vélemények is ezzel kapcsolatban, egyes írók minden jelenetben nagybetűvel írják a szereplők nevét.

2 BELSŐ. KAMRA - DÉLUTÁN

A földön törött üveg, a szilánkok között hemzsegek a nagy, kövér horgászkukacok. JANKA (30 év körüli nő), lábán gumicsizma, összesepri a szilánkokat és a kukacokat.

Janka felvesz néhány átlátszó befőttesüveget, amelyekben horgászkukacok nyüzsögnek, és átmegy a konyhába.

3 BELSŐ. NAPPALI-KONYHA EGYBEN - DÉLUTÁN

Janka befőttesüvegekkel megpakolva, a lábával becsukja maga mögött az ajtót.

Párbeszéd, dialógus.

Mi van?

BENCE (OFF)

Janka ránéz Bencére, Bence a kanapén ül.

Képen kívül (Off screen). A beszélő fizikailag jelen van a jelenetben, de csak a hangját halljuk, a kamera más karaktert vagy eseményt mutat, miközben ő beszél.

JANKA

Semmi.

Janka továbbmegy. FURCSA HANGOT HALLUNK.

Janka gumicsizmás lába mellett az eltaposott béka.

Janka nézi a békát, amelyik az utolsókat rúgja, majd a gumicsizmás lábát a rángatózó békatest fölé fordítva, Bencére pillant, és kis habozás után ismét rátapos. A béka nem mozdul tovább.

A karakter neve a lap közepére van rendezve, csupa nagybetűvel írják, és a dialógus fölött jelenik meg.



## **SCENE HEADING: a jelenet címe**

A jelenet típusáról (belső, külső, belső/külső, külső/belső), a helyszínről és a napszakról ad információt.

### ***A jelenet típusa***

EXT. vagy KÜLSŐ – azaz, a jelenet a szabadban játszódik.

INT. vagy BELSŐ – azaz, a jelenet belső térben játszódik, egy épület, jármű stb. belsejében

Ha az egyik jelenet egy irodaház egyik irodájában játszódik, a következőben pedig ki-mennek a szereplők a folyósóra, akkor nem azt írjuk, hogy EXT. FOLYÓSÓ – NAPPAL, hanem INT. FOLYÓSÓ – NAPPAL, mert a folyosó is az épület belsejében van, az is belső tér. Ugyanígy, amikor a szereplők az autóban ülnek, és ott játszódik a jelenet, akkor BELSŐ-ben vagyunk még akkor is, ha az autó a szabadban van.

Használni szokták még:

I/E vagy B/K – azaz belsőből külsőbe: a kamera egy jeleneten belül egy belső helyszínről egy külső térbe mozdul.

E/I vagy K/B – azaz külsőből belsőbe: a kamera egy jeleneten belül egy külső helyszínről egy belső térbe mozdul.

KÜLSŐ. ERDŐ – NAPPAL

BELSŐ. HÁLÓSZOBA – ESTE

angolul:

EXT. FOREST – DAY

INT. BEDROOM – EVENING

### ***A helyszín***

A jelenet címébe csak a helyszín megnevezését írjuk bele. Ezt érdemes minél specifikusabban jelezni, tehát ha egy szereplőnek a lakásában vagyunk, akkor nem elég azt írni, hogy „ANDRIS LAKÁSA”, hanem jelezni kell, hogy melyik helyiségben (pl. hálószo-ba, konyha) zajlik a jelenet. A helyszínek elnevezése tárgyilagos és rövid kell hogy legyen, viszont van lehetőség a helyszínről több információt beleírni a forgatókönyv akciórészébe. Azért itt sincs hely a helyszínek részletes leírására, röviden kell utalni a helyszín jellegére, specifikus elemeire, részletes leírást csak akkor adjunk egy helyszínről, ha valami nagyon

egyedi dolgot szeretnénk mutatni, például egy sci-fiben kell elmagyarázni a film világát, és ezt majd a filmben is ugyanígy meg kell mutatni a nézőknek.

KÜLSŐ. TÓ – NAPPAL

Egy zegzugos tó, partján sok kis számozott horgászkunyhó. A házikók zárva, a tó elhanyagolt, a parton gizgaz nő, a tó felszínén levelek és mindenféle növények úszkálnak.

BELSŐ. KÁVÉZÓ – NAPPAL

Modern, reform kávézó, skandináv stílusú faasztalokkal és székekkel.

### ***A napszak***

ESTE, NAPPAL, ALKONY, HAJNAL stb. Gyakran elég annyit írni, hogy nappal vagy este, de van, amikor a pontos napszakot kiemelten fontos jelezni, különösen ha jelentősége van a történet szempontjából is, mint például egy vámpírfilmben a hajnal. Már a jelenet címe is utal a fényviszonyokra, de ha valamiért fontos, akkor a fényviszonyokat javasolt a jelenet leírásának első mondatában jelezni, pl. verőfényes délután, ködös este.

A dátumot is a jelenet leírásának első mondatában kell jelezni, például 1956. május 25. Ha a nézőknek is jelezni szeretnénk, hogy mi a dátum, akkor feliratban írjuk ki.

FELIRAT:

1956. MÁJUS 25.

De alapvetően nem ajánlott túl sok feliratot, napszakot, dátumot, időpontot használni, mert nehezíti a forgatókönyv olvasását.

A napszakok megjelölésének fontos forgatástechnikai szerepe van, mert amikor a forgatás ütemtervét elkészítik, külön csoportosítják az éjszakai és nappali forgatásokat ugyanazokon a helyszíneken.

A napszakok alapján számolják ki később, a forgatás előkészítése során az ún. scriptnapokat vagy forgatókönyvi napokat is, amelyek tulajdonképpen a filmben szereplő időről adnak információkat a stáb részlegei számára, pl. annak függvényében, hogy a film világában melyik napon vagyunk, a jelmezz részleg tudni fogja, hogy aznap, azokban a jelenségekben milyen ruha van a szereplőkön.

### **ACTION: akció, a jelenet leírása**

A jelenet leírása, a történet cselekménye, tulajdonképpen azt az eseményt, történést tartalmazza, amit a néző az adott jelenetben, a képen látni fog. Tömören, lényegre törően,

érthetően és egyértelműen kell leírni, hogy a képen mi fog történni. Az akció az egyik legfontosabb eleme a forgatókönyvnek, hiszen a film vizuális alkotás, tehát a képek szerepe nagyobb vagy ugyanakkora, mint a dialógusé. Az akció leírásánál mellőzni kell a regényszerű, elemző leírásokat, mert a forgatókönyv mint műfaj nem tűri ezeket.

Az akciót mindig jelen időben írjuk, és abban a sorrendben, ahogy azt a filmen látni fogjuk.<sup>155</sup>

Akkor is jelen időben írjuk, ha a történet szerint a múltban játszódik, például az egyik szereplő visszaemlékezését látjuk (flashback).

BELSŐ. KÁVÉZÓ – NAPPAL

Andris a kávézóban ül. Tekintete a távolba mered.

BELSŐ. KÁVÉZÓ – NAPPAL

A kép meleg, sárgás. Andris és Anna egymással szemben ülnek ugyanannál az asztalnál, nyári öltözék van rajtuk. Anna tortát vesz a villájára, befalja. A szája széle kissé maszatos lesz. Andris odanyúl, hogy letörölje, de Anna egy váratlan horkantással elijeszti. Mindketten nevetnek.

BELSŐ. KÁVÉZÓ – NAPPAL

Andris a kávézóban ül. Felocsúdik.

Gyakori csalás, hogy a forgatókönyvíró olyan információkat próbál belesűríteni a jelenet leírásába, amit nem lehet megmutatni.

Andris és János gyakran szoktak összeülni kártyázni.

Ha ezt meg szeretnénk mutatni, akkor több jelenetet is be kell tennünk, amelyben Andris és János más-más alkalmakkor, más-más ruhákban kártyáznak, vagy a dialógusban kell ráutalni valahogy.

vagy:

János rovott múltú egyén, gyakran ült börtönben.

---

<sup>155</sup> Árva 2006

Ha ezt meg szeretnénk mutatni, akkor több jelenetet is be kell tennünk, amelyben János bűncselekményt követett el, majd börtönben ült, egy másik bűncselekmény, újabb börtön, vagy bele kellene írni valahogy a dialógusba.

A lényeg, hogy ha nem tudjuk megmutatni, akkor nem szabad beleírni, illetve ha mégis benne kell lennie az adott információnak, akkor úgy kell beleírni, ahogy a forgatókönyvírás szabályai megengedik, azaz ahogy meg is tudjuk mutatni.

A jelenet leírásának a stílusa is fontos, ettől válik nehezzé vagy könnyűvé a forgatókönyv olvasása. Például, használhatjuk azt, hogy „látunk”, „látjuk”, de ne túl gyakran.

Andrist látjuk, ahogy egy nagy karácsonyfát cipel be a házba. Leteszi. Ahogy Andris előveszi a kalapácsot és a fűrész, és nekilát beállítani a fát, látjuk, hogy valaki áll az ablakban. Ismét Andrist látjuk, aki elmerülten fűrészsel.

McKee szerint egyáltalán ne használjuk a „látjuk” vagy „halljuk” szavakat, mert ezekkel beemelődik a kamera, a stáb az olvasási folyamatba, és ez az olvasót kizökkenti a beélelésből.<sup>156</sup>

A jelenet leírásánál általános szabály, hogy *a kevesebb több*.

Az a jó forgatókönyvíró, akiben megvan az a képesség, hogy minél rövidebben közvetítse a stílust, a hangulatot és a tartalmat olyan kevés akció leírásban és olyan kevés dialógusban, amennyire csak lehet. A tömör stílus sokkal jobban szolgálja a forgatókönyv érdekeit, mint a túlírás – túlírás az, hogy ha az olvasó agyának túl sok atmoszférát, túl sok rendezői instrukciót és túl sok információt kell feldolgoznia akkor, amikor megpróbálja vizualizálni a film történetét. A forgatókönyvírásban a túl sok részlet ártalmas. A film kollaboratív műfaj. A részleteket a rendező, az operatőr, a látványtervező, és sokan mások döntenek el a film megvalósítása során. A forgatókönyvíró dolga, hogy lehető leggyorsabban körvonalazza a képeket, hogy az olvasó minél gyorsabban el tudja képzelni, majd tovább tudjon lépni a soron következő képre.

Túlírt jelenet:

BELSŐ. RÉGI GYÁRÉPÜLET – ÉJJEL

Körös-körül mindenfele nedves fém és kőfalak, régi gépek. A sötétben valami nyomasztó hangulat nehezedik ránk, a nyomasztó csendben a nedves kondenz lassú cseppeit halljuk, amint toccsanva csapódnak a sáros, mocskos padlóra.

Az egyik ablakon tompán szűrődik be egy lámpa fénye, halványan, szomorúan felsejtve a régmúlt emberi tevékenység maradványait, a félhomályban tornyosuló sötét, koszos gépek a dolgok végetségére emlékeztetnek.

<sup>156</sup> McKee 2011, 311.

Ellenpélda:

BELSŐ. RÉGI GYÁRÉPÜLET – ÉJJEL

Sötétség. Nedvesség. Az ablakon beszűrődő fénysugár gyengén világítja meg a régi, koszos gépeket.

Csak azt írhatjuk be a forgatókönyvbe, amit látunk, azt nem, amit nem látunk, pl. a karakter érzéseit. Ha jól van megírva a forgatókönyv, nem kell elmagyarázni az olvasónak a karakter érzelmeit, vagy hogy mi zajlik le benne, mert kiderül számára.

A színészek nem az érzelmeiket játsszák el. A szereplő vagy színész érzelmei elsősorban a tetteikből derülnek ki, amelyeket a vágyaik vezérelnek, és amelyek szoros kapcsolatban vannak a körülményeikkel és a kapcsolataikkal. A beszéd is tett. Egy egyszerű köszönés is jelenthet mást-mást kontextustól függően. Lehet semmitmondó vagy örömteli, esetleg szemrehányó, ha például a másik szereplő késésének szól.<sup>157</sup>

Valaminek a hiányát sem írhatjuk bele. Nem írhatunk bele olyat, hogy nem és nincs. Nem írhatjuk például, hogy:

Andris bemegy a szobába, ahonnan eltűnt már a kötőtű.

Ahhoz, hogy megértsük, hogy nincs már ott a kötőtű, meg kell mutatnunk a helyet, ahol azelőtt ott volt. Illetve Andris reakcióját, hogy látja, hogy nincs már ott.

Szintén ajánlott minél kevesebb zenére történő utalást írni a forgatókönyvbe, mert kizökkent. Ha a szereplő valamilyen zenét hallgat a jeleneten belül, azt bele lehet írni, de ebben az esetben is érdemes csak a zene stílusát jelezni, és kerülni a konkrét szám címét, mert egyrészt lehet, hogy a produkció nem tudja megszerezni a jogokat, hogy az adott számot használhassa, másrészt, lehet, hogy az olvasó nem ismeri a zeneművet. Ha a forgatókönyvíró egy jelenethez odaillő, fontos zenét képzel el, és főleg, ha annak dramaturgiai funkciója is van, akkor természetes, hogy odaírja. Ha van egy nagyon fontos jelenet, ahol van egy víziója, hogy ott milyen zene szól, azt beleírhatja, de az nem ajánlott, hogy filmzenére történő utalásokkal töltse tele a forgatókönyvet, például, hogy itt most izgalmas zene van, mert az kizökkenti az olvasót. Egyébként, ha egy filmben sok a zene, akkor az halmozza az információkat. Arra nem szabad számítani, hogy egy adott jelenetben majd a zene is segít. A zene pluszt adhat, de ha a jelenet nem jó, akkor a zene nem fogja megcsinálni, csak bombasztikusabb lesz, és aláhúzza, hogy nem jó a jelenet.

---

<sup>157</sup> Proferes 2008, 17.

## CHARACTER NAME: a szereplő neve

Ez a dialógus előtt jelenik meg, ebből tudjuk, hogy melyik szereplő beszél. A szereplők nevét a dialógus előtt mindig nagybetűvel írjuk, és a lap közepére rendezzük.

ANDRIS  
Gyere enni!

## PARENTHETICAL: zárójeles vagy közbevetett

A karakter neve alá írjuk zárójelek közé, és tulajdonképpen egy megjegyzést tartalmaz a dialógus előadásmódjára, például idegesen, sírva, kiabálva.

LILLA  
(nevetve)  
Maszatos vagy.

Csak indokolt esetben érdemes használni, mert a túl gyakori használat rossz irányba terelheti, például teatrálissá teheti a színészi játékot, ráadásul ezek a rejtett színészi instrukciók inkább a rendező hatáskörébe tartoznak, mint a forgatókönyvíróéba. Amikor az író megírja a karaktert, fontos, hogy úgy írja meg, hogy teret hagyjon a színész kreativitásának is, ne töltse tele a forgatókönyvet gesztusokra, viselkedésre, hangnemekre vonatkozó megjegyzésekkel.

Andris a katedrának támaszkodik, lábait lazán keresztbe teszi, karjait összefonja a mellén. Unottan a mennyezetet nézi, majd az előtte álló, maga elé meredő, megszégyenült Diákra nézve felhúzza a szemöldökét.

ANDRIS  
(unottan)  
Már megint?

Nem az író dolga meghatározni a színész eszközeit, amivel majd a jelenetet megoldja. Ez azért fontos, mert a színész nem bábuként tekint magára, ő nem instrukciókat akar olvasni a forgatókönyvben, hanem azt szeretné megérteni, hogy mit akar a figura, miért azt akarja, amit, mit tesz azért, hogy elérje a vágyait, mik az akadályok, amelyekkel küzd, mik a következmények.

## DIALOGUE: beszéd, párbeszéd, dialógus

A forgatókönyv egyik legfontosabb eleme az akció mellett a dialógus, vagyis a szereplők beszéde, a párbeszéd. A dialógus és a kép kiegészítik egymást, amit a képen látunk, arról nem szükséges beszélni, hisz az úgyis látszik. A legtöbb esetben jobb, ha valamit látunk, mint ha csak beszélnek róla. Alapvető forgatókönyvírói szabály: ne mondd el, mu-

tasd meg! Érdemes csak annyi dialógust beleírni a forgatókönyvbe, amennyit a történet megkíván, nem túlbeszélni a filmet, hogy a kép és a párbeszéd megfelelő arányú legyen, mert ha túl sok a dialógus, a film fárasttá, unalmassá válhat.

Az életben elhangzó párbeszéd tele van olyan dolgokkal, amelyek miatt nem lehetne vászonra vinni: hosszú csöndek, rossz szóhasználat és megfogalmazások, félbehagyott mondatok, felesleges ismétlések. A hétköznapi párbeszédeknek ritkán van igazi mondanivalójuk, és ritkán működnek kerek egészként. De a hétköznapi életben erre nincs is szükség, mert a hétköznapi párbeszédnek az a funkciójuk, hogy fejlesszék az emberi kapcsolatokat, nyitva tartsák a csatornákat az emberek között. Amikor két barát találkozik, és az időjárásról beszélgetnek, akkor nem azért teszik, mert ez a téma érdekli őket, hanem csak megerősítik egymást a kölcsönös barátságukról azzal, hogy időt szánnak egymásra, de nem lényeges, hogy miről beszélnek: időjárásról, sportról, árákról, bármiről beszélhetnének, mert ez csak a szöveg, a textus, és nem azonos a szubtextussal.

A filmes dialógus feszesebb, mint a hétköznapi beszéd, átgondoltabbak a mondatok, nagyobb súlyuk van, a szereplők pontosabban fogalmaznak, mint mi a való életben. A való életben a beszédünk sokszor csapongó, logikátlan, nyelvtanilag helytelen, sok benne az elakadás, de ami a valóságban nem jelent gondot számunkra, az a filmben zavaró lenne. Ugyanakkor nem árt a dialógust a való életben beszélt nyelvezet fele közelíteni, hogy hiteles legyen, valamennyi csapongás, logikátlanság kifejezetten jót tehet neki.

A filmbeli párbeszéd jó, ha ugyanolyan lendületes, mint a mindennapi beszéd, de sokkal sűrűbb kell hogy legyen a tartalma, tömörebb és gazdaságosabb stílust kíván, a lehető legkevesebb szóban kellene elhangozzon a lehető legtöbb tartalom. A filmbeli párbeszéd minden sora tovább kellene lendítse a helyzetet, új ütemet generálva, mert a jelenet minden ütemében változik a viselkedés, és emiatt a szereplők nem ugyanazokat a dolgokat ismételgetik, mint ahogy az a való életben gyakran történik. Fontos, hogy a filmes párbeszédnek legyen lényege, minden sor párbeszéd egy lépés kell hogy legyen a jelenet építkezésében, és miközben nagyon precíz tartalmilag, olyannak kell tűnjön, mintha az életben is elhangozhatna, hétköznapi szókinccset, rövidítést, elhagyásokat, szlenget, káromkodást használva. A párbeszédben nem föltétlenül kell teljes mondatokat mondani, nem mindig van szükség ígére vagy főnévre, az életben is sokszor csak félmondatokban beszélünk, vagy csak úgy odavetünk válaszként egy-egy szótagot. „Úgy beszélj, mint az egyszerű emberek, de úgy gondolkodj, mint egy bölcs”. (Arisztotelész)<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> McKee 2011, 305–306.

A film esztétikája 80%-ban vizuális, és csak 20%-ban auditív, az igazi energia a képekben van, a szereplők szemében, tekintetében. A hangsáv csak másodlagos, a néző nem a hallásán, hanem inkább a látásán keresztül összpontosít. Éppen ezért a filmben nem ajánlott csavaros párbeszédek írni, mert a néző nem a fülén keresztül figyel, mint a színházban, ahol a vizuális és auditív arány fordított. Mivel a film esetében a nézők figyelmét főként a képek kötik le, ezért fontos, hogy rögtön fel tudják fogni az elhangzó és tovatűnő szavak értelmét, és emiatt a filmes párbeszéd a rövid, egyszerű mondatokat kéri. Ha a néző nem fogja fel az elhangzó szöveg értelmét, az zavaróan hat rá, ideges lesz, kérdés-ködni kezd, hogy mit is mondott a színész, és mindez kizökkenti őt a történetből.<sup>159</sup>

Íróként érdemes hangosan felolvasni a párbeszédek, mert akkor kiderül, ha véletlen rímek kerültek bele, alliteráció vagy nehezen kimondható szószervezetek. Fontos, hogy a párbeszéd ne hívják fel magukra a figyelmet azzal sem, hogy különösen okosnak tűnnek, mert akkor már nem hatnak természetesen, nem a film érdekeit szolgálják, hanem arról szólnak, hogy micsoda okos vagy szellemes dialógust is írt az író.<sup>160</sup>

A mozis párbeszéd lényegéhez tartozik a rövideg és a gyors váltakozás. A hosszú párbeszéd ellentét a mozi logikájával, mert azt kéri a kamerától, hogy a hosszú szöveg alatt végig a beszélő szereplő arcát mutassa, a néző pedig, aki ennél sokkal rövidebb idő alatt dekódol minden fontos vizuális információt a képen, elkezd unatkozni, a szemét leveszi a vászonról, elkezd máson gondolkodni, és a film már el is veszítette őt. A néző a párbeszédkor igazából a szereplő szájáról olvas. A filmben elhangzott szöveg megértése nagyjából 50%-ban abból származik, hogy a néző bámulja a szereplő arcát. Éppen ezért, ha például offscreenben hangzik el egy párbeszéd vagy szöveg, annak lassúbbnak kell lennie, hogy a néző értse, és ne maradjon le semmiről.<sup>161</sup>

Az életben nincsenek monológok, előre megírt beszédek, hanem párbeszéd van, akció és reakció. Nem tudhatjuk, mi a következő mondatunk, amíg nem látjuk az első mondatunkra adott reakciót. A valós helyzetekben, akármennyire is felkészülnénk egy nagy pillanatra, amikor eljön, akkor minden felborulhat, a reakcióktól függ. Éppen ezért ha a filmben hosszú szöveget, monológot akarunk használni, akkor érdemes felbontani rövid cselekedet-reakció szakaszokra, például a beszélőt megszakítja a beszédében a hallgató reakciója, és emiatt kénytelen kicsit másképp folytani, ütemet váltani. A szereplő saját magára is reagálhat, a saját érzelmeire és gondolataira, ez is része lehet a jelenet dinamikájának. Ez a fajta megszakítása a hosszú monológoknak sokkal inkább tükrözi a mozi esztétikáját. Erre a fajta monológra nagyon jó példa Salieri monológja az *Amadeus*ban

<sup>159</sup> McKee 2011, 306.

<sup>160</sup> McKee 2011, 306.

<sup>161</sup> McKee 2011, 306–307.



(1984), ahol Salieri folyamatosan megszakítja magát, flashbackeket látunk, Salieri reflektál saját magára, hallgatója, a gyóntatópap reakcióinak a hatására stb.<sup>162</sup>

McKee szerint a jó filmes párbeszédben a legfontosabb szó a mondat végén kell hogy legyen akkor is, ha emiatt nem lesz helyes a mondat szerkezet. Ennek az az oka, hogy így a közönségnek nem kell végighallgatnia a mondat végén a legfontosabb szó után elhangzó fölösleges szavakat, amiket egyébként az életben is lerövidítenénk, egymás szavába vágva. Ezért gyakran előfordul, hogy forgatás közben átíródik egy-egy filmes párbeszéd, a színészek és a rendező átírják a dialógusokat, lerövidítik a mondatokat, hogy energikusabb legyen a jelenet, pörgősebbek legyenek a végszavak.<sup>163</sup>

A forgatókönyv írásakor a kép az első, és a párbeszéd az utolsó réteg, amit hozzáadunk a forgatókönyvhöz, és akkor fog a leginkább működni. Hitchcock szerint a filmben csak akkor kell dialógust használni, ha másképp nem lehet elmondani a történetet. Szerinte a dialógus egy ugyanolyan hang kellene hogy legyen, mint a többi filmhang, annyi különbséggel, hogy azoknak az embereknek a szájából jön ki, akik egyébként vizuálisan, a szemükkel már amúgy is elmesélik a történetet.

Ha valaminek meg lehet teremteni a vizuális megfelelőjét párbeszéd nélkül, akkor azt kell választani, és nem a párbeszédet. Meg kell próbálni először néma forgatókönyvet írni. Érdekes minden jelenet esetén átgondolni, hogyan tudnánk úgy megírni, hogy egyetlen párbeszéd se hangozzon el. Ha túl sok a párbeszéd, és a folyton beszélő szereplők csak ülnek vagy sétálnak, és közben beszélgetnek, akkor a sok beszéd hatása gyengül. Minél több a beszéd, annál kisebb hatása. Éppen ezért érdemes inkább a szemnek írni a forgatókönyvet, ezáltal a fül kiéhezik, és már nagyon várja a pillanatot, amikor végre párbeszédre kerül a sor. A szikár, kevés párbeszédnek több ereje van.<sup>164</sup>

Az sem szerencsés dolog, és rossz dialógusokhoz szokott vezetni, ha párbeszédben mondjuk el, hogy mi történt a jelenet előtt, vagy ha olyan dolgokról beszélgetnek a szereplők, amit a néző is lát.

A dialógus jellemzi a karaktert, sokat elárul a tulajdonságairól, kiderülhet például róla, hogy okos, buta, agresszív, bátortalan, azaz a dialógus kiegészíti a karakter megjelenését és a viselkedését. Fontos, hogy olyan dialógust írjunk minden karakter számára,

<sup>162</sup> McKee 2011, 307–308.

<sup>163</sup> McKee 2011, 308.

<sup>164</sup> McKee 2011, 309.

ami tükrözi a jellemvonásait, gondolkodásmódját.<sup>165</sup> Ugyanakkor nem szabad elfelejteni azt a már szállóigévé vált mondást sem, hogy a dialógus azért van, hogy elrejtse a szereplő gondolatait.

A filmben a dialógus nem lehet öncélú, nem beszélgethetjük a karaktereket csak azért, hogy kitöltsünk egy holtidőt. Minden mondatnak súlya van.<sup>166</sup>

A forgatókönyvírónak meg kell írnia azokat a dialógusokat is, amelyekben a szereplők semmiségekről csevegnek, nem írhatja egyszerűen csak le az akció részbe, hogy:

Andris a nehéz asztalt cipeli kínlódva, miközben Mari és Réka a főzésről csevegnek a háttérben.

Ha halljuk, hogy mit mondanak, akkor le kell írni konkrétan a dialógust, ha nem halljuk, akkor azt kell leírni, hogy:

Andris a nehéz asztalt cipeli kínlódva, eközben Mari és Réka csevegnek a háttérben, de nem halljuk, hogy mit.

Nem a forgatókönyvíró dolga elvárni a színészekről, hogy nyílt színen párbeszédet improvizáljanak, ha pedig a forgatókönyvíró egyben a rendező is, akkor is írnia kell egy vázlatot a lehetséges párbeszédéről. Minden, ami belekerül a forgatókönyvbe pontos információt kell közölnie számunkra arról, hogy konkrétan mit fogunk látni vagy hallani.

Ha egyidejűleg cselekvés és párbeszéd is van, akkor először azt kell leírni, amit látunk, és csak utána azt, amit hallunk.

### **EXTENSION: kiterjesztés**

A karakter neve után írjuk, arra utal, hogy a dialógus hogyan hallatszik a jelenetben.

BÉLA (V. O.): voice over. A karakter hangját halljuk, de őt magát nem látjuk a képen, például ő meséli a történetet narrátorként, a gondolatait halljuk, vagy telefonbeszélgetéskor ő a vonal túlsó felén lévő személy.

BÉLA (O. S.): off screen, vagy off stage. A beszélő fizikailag jelen van a jelenetben, de a kamera más karaktert vagy eseményt mutat, miközben ő folytatja a dialógust.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Árva 2006

<sup>166</sup> Árva 2006

<sup>167</sup> Árva 2006

BELSŐ. SZÍNHÁZ – NAPPAL

Béla Hamletként a színpadon, kezében egy koponya.

BÉLA (O. S.)  
Lenni vagy nem lenni: az itt a  
kérdés.  
Akkor nemesb-e a lélek, ha tűri  
Balsorsa minden nyűgét s nyilait;  
Vagy ha kiszáll tenger fájdalma  
ellen,

Kati a nézőtéren ül. Laci egy emeleti páholyból nézi Katit.

BÉLA (O. S.) (CONT'D)  
S fegyvert ragadva véget vet neki?  
Meghalni – elszunnyadni – semmi  
több;  
S egy álom által elvégezni mind  
A szív keservét, a test eredendő,

Kati felnéz Lacira, összerosolyognak.

BÉLA (O. S.) (CONT'D)  
Természetes rázkódtatásait  
Oly cél, minőt óhajthat a kegyes.<sup>168</sup>

### TRANSITION: átmenet egyik jelenetből a másikba

Többféle módja van, pl. elsötétedés, kivilágosodás, átúszás, elmosódás, elszíntelenedés stb. Sokszor nem írják ki, csak a film elején és végén, azonkívül csak akkor, ha az átmenetnek a történet szempontjából jelentősége van.

Például ha a szereplő álmodozni kezd, a kép lassan áttűnik a következő jelenetre, vagy a szereplő visszaemlékezik valamire, és a színes kép átmosódik fekete-fehérbe.

CUT TO: vágás a következő jelenetre. Ezt gyakran használják a jelenetek végén, de valójában főleg a használata, mert az esetek többségében, amikor egy új jelenetet mutatunk, akkor nyilvánvalóan „átvágunk” rá.

DISSOLVE TO: áttűnés a következő jelenethez.

FADE IN: kivilágosodik, a forgatókönyv legelején használják.

FADE OUT: elsötétedik, a forgatókönyv legvégén használják.<sup>169</sup>

### SHOT: képkivágás és kameramozgásra utaló információk

A képkivágásra, a kamera elhelyezkedésére, mozgására utal, ami a rendező és az operatőr hatáskörébe tartozik, de ha a történet szempontjából fontos az adott képkivágás, akkor a forgatókönyvíró is jelölheti. Például: alsó nézet, felső nézet, P . O . V . (Point of View:

<sup>168</sup> W. Shakespeare Hamlet-monológja, Arany János fordítása

<sup>169</sup> Árva 2006

amikor az eseményeket az egyik szereplő szemével látjuk, vagyis azt látjuk, amit ő is lát). Például A KAMERA HÁTRÁL vagy SZUPERKÖZELI. Ezeket csak nagyon nagyon kivételes esetekben megengedett beleírni a forgatókönyvbe, ilyenkor mindig csupa nagybetűvel kell írni, és tényleg csak nagyon indokolt esetben szabad használni. Mint már említettem, a film egy kollaboratív médium, sokak közös munkájának a gyümölcse, és nem az író dolga, hogy papírról rendezze a filmet, sem az, hogy megmondja a rendezőnek és az operatőrnek, hogy hogyan snitteljék fel.<sup>170</sup> A kamerára vonatkozó instrukciók ráadásul kizökkentik az olvasót a történet átéléséből, amikor azt olvassa, hogy ÁTSVENK, akkor nem a filmet fogja maga előtt látni, hanem a film készítését.<sup>171</sup> A forgatókönyv fázisában tökéletesen érdektelen, hogy hol áll a kamera.

Bár nem ajánlott a rendező és az operatőr dolgába beleszólni a képkivágások vagy kamerahasználat egyértelmű megnevezésével, azért, ha az író nagyon szeretné beleírni, ki lehet váltani a pontos kamerainstrukciókat olyan kifejezésekkel, mint például „mozgó beállítás”, ami nem írja elő egyértelműen, hogy amit látni fogunk az svenk, kocsizás, krán stb.<sup>172</sup>

A forgatókönyvírónak ezenkívül számos lehetősége van utalni arra, hogy hogyan látja a film felsnitteletét, a kameramozgásokat, a plánokat, sőt a film ritmusát vagy a vágások gyakoriságát. Ha az író pontosan meghatározza a beállítás tárgyát (a beállítás tulajdonképpen az, amit a kamera lát), és azt írja le a forgatókönyvben, akkor az olvasó maga előtt látja azt, amit a kamera lát, és amit mi, nézők is látni fogunk, és maga elé képzelheti a jelenetet úgy, ahogy azt az író elképzelte, anélkül, hogy bármiféle konkrét kamerainstrukciót kellene beleírnia a forgatókönyvbe. Például, meg lehet írni egy jelenetet alapbeállításban és meg lehet írni részletező beállításban is. Az alapbeállítás egy átfogó képet nyújt a helyszínről, a részletező beállítás pedig a helyszín egy adott pontjára fókuszál.<sup>173</sup>

ANDRIS bemegy a kávézóba. Körülnéz. Meglát egy szabad asztalt, leül.

Annak a leírásával, amit a képen látunk, és a leírás stílusával az író jelezheti, hogy milyennek látja a jelenetet, a mondatok hosszával, és a jeleneten belül a mutatott képek váltakozásával utalhat arra, hogy rövid képeket látunk, vagy hosszú, részletes, komótos kameramozgást. A cselekményt egybekezdéses próza helyett új bekezdésekkel szétvá-

<sup>170</sup> Field 2005, 199.

<sup>171</sup> McKee 2011, 311.

<sup>172</sup> Field 2005, 205.

<sup>173</sup> Field 2005, 199.

laszthatjuk egységekre, és ezek a minibekezdések úgy irányítják az olvasót, hogy az akcióreakció mintát kövesse.

BELSŐ. KÁVÉZÓ – NAPPAL

ANDRIS bejön a kávézóba és körülnéz. A kávézó közönsége nyugodt beszélgetésbe merül, rá se hederítenek Andrisra. Az első asztalnál KÉT IDŐS NŐ beszélget egy-egy tortaszeletet eszegetve, a mellettük levő asztalnál egy magányos FÉRFI telefonozik, tőle jobbra KÉT LÁNY beszélget, az egyikük a mögötte levő asztalra pillant, ahol egy FIÚ olvas elmerülten egy matekpéldatárat. A Fiú mögötti asztalnál KÉT ÖREGÚR sakkozik, a mellettük levő asztal üres. Andris odamegy az üres asztalhoz, és leül.

A fenti leírás lassú, pásztázó kameramozgásra utal, mintha Andris nézelődne, és mindent megfigyelne. Nagyjából a következőképpen kéri a felsnittelést: 1. Amerikából közeli: Andris bejön a kávézóba, körülnéz 2. Svenk a Két néniről, a Férfire, onnan a Két lányra, majd a Fiúra, végül az üres asztalra. 3. Andris közelije, Andris elindul 4. Totál: Andris elhalad az asztalok mellett, leül az üres asztalhoz.

BELSŐ. KÁVÉZÓ – NAPPAL

ANDRIS bemegy a kávézóba. A kávézó zsúfolt, minden asztal foglalt.

Andris körbepillant a teremben, észrevesz egy üres asztalt. Odamegy, leül.

Andris nem szentel figyelmet a többi embernek a kávézóban, így mi sem. Nagyjából a következő képekben lehetne leírni ezt a jelenetet: 1. Amerikai plán: Andris elhalad mellettünk, azaz a kamera mellett, majd hátulról látjuk, amint benyit a zsúfolt kávézóba, megáll, körülnéz 2. Andris közelije: észreveszi az asztalt, elindul 3. Totál: Andris az üres asztalhoz megy és leül.

## TITLE

A film/forgatókönyv címét tartalmazza és a forgatókönyvíró/forgatókönyvírók nevét és elérhetőségét. Elég egy e-mail-címet írni, esetleg telefonszámot, nem kell postai cím, honlap stb. Ha adaptációról van szó, akkor ide kell írni, hogy milyen irodalmi művet adaptálunk, szerzőt, címet. A címlapot sem kell agyonterhelni, itt is érvényes, hogy a kevesebb több. Később, amikor a film a gyártási szakaszba lépett, akkor további információkkal egészül ki, be szokták írni, hogy hányadik változata a forgatókönyvnek, hogy ki a rendező, operatőr stb. A címet is ugyanúgy 12-es Courier betűtípussal kell írni, mint a forgatókönyv többi részét.

## ■ További szabályok

A forgatókönyvet Courier 12 pontos betűvel (más font használata nem megengedett), és megfelelően formázva kell megírni.

Az oldal nem fejeződhet be Scene Headinggel, ebben az esetben a Scene Heading átkerül a következő oldalra.

Az oldal nem fejeződhet be a karakter nevével, és Parentheticallal sem, hogy a dialógus csak a karakter nevével és a Parentheticallal társítva kerüljön át a következő oldalra.

Az oldal nem kezdődhet Transitionnal, azaz átmenettel, kivétel a film elején a Fade in.

A jelenet címe után nem következhet rögtön dialógus, előtte legalább egy sor jelenetleírásnak (akciónak) kell szerepelnie.

Az oldalszámok az oldal jobb felső sarkában vannak, az első oldalra nem írunk oldalszámot.

Amikor egy szereplő először jelenik meg a forgatókönyvben, az akció leírásánál is csupa nagybetűvel írjuk a nevét. Ez azt jelzi a későbbi munkatársaknak, hogy ebben a jelenetben látjuk először ezt a karaktert. A további jelenetekben már nem muszáj nagybetűvel írni a nevét. Ugyanakkor van, aki mindig csupa nagybetűvel írja a szereplők nevét, ennek az a gyakorlati előnye, hogy a stáb a későbbiekben ránézésre tudja, hogy ki szerepel az illető jelenetben.

Ez azokra a szereplőkre igaz elsősorban, akiknek szerepük van a filmben, a statisztákat nem muszáj csupa nagybetűvel írni.

ANDRIS belép a kávézóba. Leül egy asztalhoz. Odajön egy Pincér, és Andris elé tesz egy étlapot.

A szereplőt végig ugyanazzal a névvel jelöljük, nem használjuk a családnevét, a becenevét stb. Természetesen a dialógusokban más szereplők szólíthatják más néven, de mi, a forgatókönyvírók az akcióleírásban és a karakternévnél mindig azon a néven nevezzük, ahogy először megjelent. Kivétel, ha ugyanaz a szereplő más-más életkorban szerepel a forgatókönyvben, ebben az esetben használhatjuk úgy, hogy Fiatál Andris, Idősebb Andris stb. A szereplőt első megjelenésekor érdemes röviden jellemezni, de minimum odaírni a neve mellé zárójelben az életkorát és nemét, hiszen a nevekből nem mindig derül ki, hogy mi a szereplő neme.

BELSŐ. KÁVÉZÓ – REGGEL

Rita a pultnál áll, kávé készíti. ANDRIS (23, férfi) belép az ajtón, és odamegy a pulthoz.

Innen tudjuk, hogy az Andrist alakító színész most először jelenik meg a filmben, 23 éves és férfi.

vagy:

BELSŐ. KÁVÉZÓ – REGGEL

Rita a pultnál áll, kávé készíti. Nyílik az ajtó, belép rajta ANDRIS, egy 23 év körüli, jóképű férfi, menő ruhákban.

Nem ajánlott az sem, hogy a forgatókönyvben úgy hivatkozzunk a szereplőkre, mint „a férfi”, „a lány” stb. – mint ahogy azt az irodalmi művekben megszokhattuk.

BELSŐ. KÁVÉZÓ – REGGEL

Rita a pultnál áll, kávé készíti. Nyílik az ajtó, belép rajta ANDRIS, egy 23 év körüli, jóképű férfi, menő ruhákban. Andris észreveszi a lányt.

Mert nem egyértelmű, hogy Andris milyen lányt vesz észre, Ritát vagy valaki mást.

## ■ További jelölések, rövidítések a forgatókönyvben

b. g.: a háttérben. Miközben a szereplő valamit csinál a képen, aközben valami jelentős történik a háttérben. De ezt egyszerűbb, ha inkább leírjuk az akció részben.

CONT'D vagy MORE: continued, folytatva. Akkor használják, ha a forgatókönyvíró megszakítja a dialógus írását, például mert valamilyen esemény következik be a beszéd alatt, amit az akció részben ír le, majd ugyanazzal a szereplővel tovább folytatódik a dialógus.

INT. HÁLÓSZOBA – ESTE

Anna az ágyon fekszik csukott szemmel, az ablakon beszűrődik az utcai lámpa fénye. Nyílik az ajtó, ANDRIS óvatosan belép a szobába, az előszobából bejövő fény rávetül Annára.

ANDRIS  
(suttogva)  
Alszol?

Anna mozdulatlanul fekszik. Andris közelebb megy az ágyhoz.

ANDRIS (CONT'D)  
Jobban vagy?

Anna elfordítja a fejét.

A zárójeles rész (Parenthetical) a karakter neve és a dialógus közé ékelődik, és olyan, az előadás módjára vonatkozó jelzést tartalmaz, ami egyébként nem derül ki a szövegből vagy a dialógusból.

Folytatja (Continued). Mivel a dialógust Andris folytatja, a neve után kell írni, hogy cont'd, azaz folytatja.

**FLASHBACK:** visszaemlékezés, képsor a múltból. Ezt nem is igazán ajánlott beleírni a forgatókönyvbe, mert ha beleírjuk, akkor nem az olvasó rakja össze az olvasottak alapján, hogy ez most visszaemlékezés, hanem a forgatókönyv értelmezi neki, azaz az olvasó olyan pluszinformációhoz jut, amit a film nézője majd nem tud elolvasni, és ez félrevezető lehet.

**FREEZ FRAME:** befagyott kép, azaz a kép egy rövid időre megmerevedik.

**INTERCUT:** ha a képmezőt kettévágjuk, és egyidejűleg látunk két eseményt, jelene-  
tet, vagy dialógust, például egy telefonbeszélgetésnél mindkét beszélőt látjuk. Így írjuk le:

**INTERCUT. NAPPALI/RENDŐRSÉG – NAPPAL**

**M. O. S. –** mit out sound: hang nélkül, csak a képet látjuk, teljes csönd.

**SPFX** speciális effektus, például robbanás.

**SFX** hangeffektus, például visszhang. Ha a forgatókönyvbe hangeffektusokat szeretnénk beleírni, akkor azt csupa nagybetűvel kell írni. Itt is érvényes az a szabály, hogy csak a dramaturgiailag fontos hangeffektusokat kell beleírni és főleg kiemelni.<sup>174</sup>

**BELSŐ. NAPPALI – NAPPAL**

Andris a kanapén alszik. **CSENGETNEK.**

## ■ Fontos!

A forgatókönyvek írásakor nagyon fontos megtanulni, megszokni és betartani a forgatókönyvírás, sőt a helyesírás szabályait is, mert egy szakmabeli, és különösen egy döntéshozó nem fog komolyan venni egy pongyola formátumban írt forgatókönyvet, és főleg nem fogja rábízni óriási összegek elköltését egy olyan alkotóra, aki annyira sem megbízható és igényes, hogy egy forgatókönyvet képes legyen az elvárt professzionális formátumban megírni. Felmerülhet benne, ha már egy ilyen egyszerű kérdésnél gondok vannak, mi lesz később?

Érdekes forgatókönyvíró programmal írni a forgatókönyveket, mert a program a szöveget a szabályok szerint formázza, nem manuálisan kell mondjuk a dialógusokat a megfelelően formázott bekezdésbe húzni. Forgatókönyvíró programok például: **Final Draft**, **Movie Magic Screenwriter**, **Fade In**, **Celtix**, **WriterDuett**.

---

<sup>174</sup> Árva 2006



A forgatókönyvírás szabályainak a betartása tényleg kulcsfontosságú, mert nagyon sok producer, filmgyártó, filmtámogató nem veszi át, még elolvasásra sem azokat a forgatókönyveket, amelyek nem tartják be a kötelező formai előírásokat, így sohasem derülhet ki, hogy egyébként mennyire zseniális lenne az illető történet. Azok, akiknek sok forgatókönyvet kell elolvasniuk, például a readerek csak az ürügyre várnak, hogy átugorhassák egy-egy forgatókönyv elolvasását, úgyhogy boldogan teszik félre „nem profi” címkével a formailag nem helyénvaló munkákat, mert egy olvasnivalóval kevesebb.

Tudor Giurgiut (román producer, rendező, a Transilvania Nemzetközi Filmfesztivál igazgatója) idézném egy vele készített interjúból: „A forgatókönyv-olvasást mindig a végére hagyom (...), a repülön olvasom őket. Ha a szövegben helyesírási hibák vannak, vagy rosszul van formázva, akkor azonnal ejtem.”<sup>175</sup>

## ■ AMIKOR A FORGATÓKÖNYV MELLÉ BELÉP A RENDEZŐ —————

A filmkészítés a forgatókönyv írásakor kezdődik, a forgatókönyvírás pedig tulajdonképpen a vágás és a hangi utómunka végén fejeződik be. Éppen ezért a dramaturg és a forgatókönyvíró jó, ha az első lépéstől az utolsóig ott van a projektben, mert előfordul, hogy a forgatáson van rá szükség, máskor meg a vágásnál, ő az, aki bent is van, és tud kívülről is ránézni, aki nagyon ismeri az eredeti szándékot, hogy mit akartak vele az alkotók, és nem köti be a szemét az a millió gyakorlati dolog, ami a forgatás során van. A forgatókönyvíró ugyanúgy szerző, ugyanúgy alkotó, mint a rendező.

A legtöbb fontos rendezőnél a forgatókönyvírás az alkotói folyamat szerves része, de nem minden rendező maga írja a saját filmjeinek a forgatókönyvét. Nem automatikus, hogy minden rendező tud forgatókönyvet írni, mert ahhoz speciális készségek szükségesek. Ugyanakkor fontos, hogy a forgatókönyvírásba a rendező is kapcsolódjon be valamennyire, mert anélkül nem tudja jól megcsinálni a filmet. De ez nem azt jelenti, hogy ha a rendező beleír három mondatot a forgatókönyvbe, akkor rögtön ő is forgatókönyvíró lesz, és kreditet kap érte. És azt sem jelenti, hogy azt csinálhat az anyaggal, amit akar.

„Nem hinném, hogy egy önmagára valamit is adó rendező meg lehet elégedve azzal, hogy csak rendez. És még ha hivatalosan nem is jegyzi a forgatókönyvet, a komolyabb rendezők maguk „kormányozzák” a filmjeik megírását. Ha az írás feladatát másra is hagyják, ez azért van, mert egy jó forgatókönyv megírása rengeteg energiamennyiséget emészt fel, és a rendezők azt választják, hogy ezt az energiát inkább a rendezésre fordítsák.” (Claude Sautet)

---

<sup>175</sup> Rosca 2017

Különbséget tehetünk két helyzet között, az egyik, hogy a rendező saját forgatókönyv alapján készít filmet, és a másik, hogy valaki más által írt forgatókönyvet filmesít meg. Ennek a különbségnek egyrészt a rendező szerzői minősége szempontjából van jelentősége – hiszen a köztudatban az a szerzői film, amit a rendező maga is ír –, de, mint a filmkészítésben mindennek, a rendezői gyakorlatra kiható következményei is vannak.

## ■ Ha a rendező saját ötlettel vagy forgatókönyvvel dolgozik

Ha egy rendezőnek van egy filmötlete, akkor ír belőle, vagy egy forgatókönyvíróval együtt dolgozva írnak belőle egy treatmentet vagy forgatókönyvet, és ebben az esetben a filmkészítési folyamat következő lépése, hogy megpróbál pénzt szerezni a film gyártására és/vagy előkészítésére – erről majd később, részletesen lesz szó.

Ha a rendező saját ötlet alapján dolgozik, akár úgy, hogy ő maga írja a forgatókönyvet, akár úgy, hogy egy forgatókönyvíróval együttműködve írják, annak az az előnye, hogy hosszú ideig él együtt az ötlettel, a témával, megérti a fejlődését, struktúráját, árnyalatait. Ebben az esetben viszont fontos, hogy mielőtt nekifogna megrendezni a kész forgatókönyvet, hátra kell lépnie egy lépést, forgatókönyvíróból át kell vedlenie rendezővé, és rendezői szemmel kell néznie az anyagra.<sup>176</sup>

## ■ Ha a rendező kapott forgatókönyvvel dolgozik

Itt két esetet különíthetünk el. Az egyik eset, amikor a rendező nem válik szerzővé, hanem jó mesterember módjára megrendezi a kapott forgatókönyvet. Ebben az esetben is, ahhoz, hogy egyáltalán meg tudja rendezni, meg kell találnia a közös pontokat, alaposan meg kell értenie a forgatókönyvet, át kell éreznie minden pillanatát, ki kell alakítania egy érzelmi és intellektuális kötődést a forgatókönyvvel.

Ha a rendező nem olyan forgatókönyvvel dolgozik, amelyet ő írt, vagy az ő felügyelete alatt írtak meg, akkor egyszerűbb, ha ösztönösen érzi a témát, kötődik hozzá, mert esetleg hasonló környezetből jön, mint ami a filmben szerepel. Ez azonban nem alapfeltétel, sok olyan pont van, ahol egy rendező empátiát érezhet a forgatókönyvben található helyzetekkel, karakterekkel, a történetmeséléssel, a saját háttéréből és tapasztalataiból kiindulva, akár csak majd később a néző. Ha a kapcsolat, a kötődés létrejön, akkor abból már a rendező elég lelkesedést meríthet ahhoz, hogy megfelelő mértékű időt és energiát mozgósíthasson a projekt megvalósításához.

<sup>176</sup> Kingdon 2004, 10.

Az első olvasás az egyetlen pillanat, amikor a rendező friss szemmel nézhet egy nem általa írt forgatókönyvre, ahol ugyanúgy fog reagálni, ugyanazt fogja tapasztalni, amit majd később a nézők fognak, amikor a kész filmet megnézik a vásznon.<sup>177</sup>

Az első benyomás után, a továbbiakban a forgatókönyv olvasása és elemzése már nem arra vonatkozik, hogy „mi fog történni”, hanem hogy mi „miért történik”, és „hogyan fog történni”. Ez az a fázis, amikor a rendező elkezd gondolkodni a szereplő motivációin, azon, hogy egyes jelenetek hogyan működnek, beazonosítja a következtetlenségeket, a hibákat. Illetve elkezd olyan elemeken, a megvalósítás részletein gondolkodni, amelyek nincsenek beleírva a forgatókönyvbe, hogyan képzei el a helyszínt, a díszletet, hol forgatna, stúdióban vagy valós helyszínen, stb. A karaktereken gondolkodik, megpróbálja elképzelni őket, milyenek, mitől félnek, mik a szokásaik, mi a hátterük, milyen kellékeket használnának, milyen a környezetük, milyen az autójuk, a megjelenésük, a pszichikai világuk? A szövegből kiolvashatók a karakterekre vonatkozó részletek, nyomok és utalások, azok az érzelmi állapotok, amelyekre majd később a színészeknek is szükségük lesz, hogy a szerepüket megjegyezhessek, de amelyek a rendező számára is irányt mutatnak. A rendezőnek annyira ismernie kell a forgatókönyvet, hogy gyakorlatilag a teljes forgatókönyvet kívülről tudja, nemcsak a struktúráját, hanem jelenetenként, fordulatonként. A rendező elolvashatja a forgatókönyvet az összes szereplő szemszögéből, egyenként, azért, hogy pontosan tudja, mi történik a karakterekkel, hogyan reagálnak a különböző eseményekre, hogy pontosan tisztában legyen a karakter működésének és változásának finom, mégis fontos pillanataival.<sup>178</sup> A film ritmusát is szem előtt kell tartani, a rendező megsaccolja a jelenetek arányait, hogy melyik jelenet milyen hosszú ideig fog tartani, ha kell, elolvassa hangosan a szöveget, végigjártassa a jeleneteket. Ugyanezt a munkát annak a rendezőnek is el kell végeznie, aki saját forgatókönyvvel dolgozik, de a munka egy részén ő már a forgatókönyvírás szakaszában átrágtta magát.

Van egy másik eset is, amelyben a rendező, bár kapott forgatókönyvvel dolgozik, mégis szerzővé avanzsál. De vizsgáljuk meg, egyáltalán mit jelent az, hogy „szerző”?

## ■ A szerző

A „szerző” fogalma az ötvenes évek elején, a Cahiers du Cinema folyóirat kritikusainak, elsősorban André Bazinnak köszönhetően született meg, ők voltak azok, akik a filmek alkotóit már nem egyszerűen csak technikai megoldások feltalálóinak és alkalmazóinak tekintették, hanem autonóm művészeknek, akik válogathatnak a létező filmes stilisztikai és narratív megoldások között. A kritikusok első fázisban úgy tudták elfogadni a filmrendezők

<sup>177</sup> Kingdon 2004, 9–10.

<sup>178</sup> Kingdon 2004, 11–12.

szerzői minőségét, hogy a rendező kreatív munkáját az íróéhoz hasonlították, és azt tartották, hogy a film ugyanúgy a rendező gondolatait és érzéseit fejezi ki, mint az irodalmi mű az íróét. A filmkészítés ugyanúgy írás, csak más az íróeszköz: „kameratöltőtoll”. A Cahiers de Cinema kritikusai később már teljesen leválasztották az szerző-rendező fogalmát az írástól, a rendező személyes „kézjegyének” már nem volt köze a megírt történethez, hanem teljesen filminek kellett lennie. Azaz, nem az irodalmi forgatókönyv határozza meg, hogy egy rendező szerző-e, vagy sem, hanem a technikai forgatókönyv, az, hogy a snittelés, plánozás, kameramozgás tükröz-e valamit a rendező egyéniségéből.<sup>179</sup>

A rendező tehát szerzővé válhat akkor is, ha nem maga írta a forgatókönyvet, ugyanakkor gyakorlati szempontból a rendezőnek kötődnie kell az elmesélt történethez, hogy személyes stílusban közelíthesse meg a megfilmesítését. Ebben az esetben fontos, hogy tudatosan a magáévá tegye a más által írt forgatókönyvet, hogy ugyanannyira mélyen értse a forgatókönyv struktúráját, a karaktereit, és az összes részletét, mintha ő maga írta volna. Illetve a rendező esetleg maga is módosíthat a forgatókönyvön, a saját képére formálhatja.

Sztanyiszlavszkij szerint, amikor egy rendező más darabját rendezi meg, akkor az az elsődleges felelőssége, hogy megértse, mik voltak a darab írójának a szándékai, mit akart elmondani, és csak azután állhat elő a saját értelmezésével.

Amikor a rendező szerzővé válik, akkor nemcsak a karakterek motivációit érti meg, nemcsak elképzei a jeleneteket a színészekkel és kameramozgásokkal, hanem átlép egy következő szintre, amikor a saját inspirációit, érzéseit, személyes tapasztalatait is hozzáadja a film elkészítéséhez, és hozzájárulásával meghaladja a forgatókönyv eredeti szövegét. Ekkor képes lehet olyan irányba elmozdulni, amelyre a forgatókönyvíró nem is gondolt, de ami mégis összhangban van az író és az eredeti mű szándékaival, koncepciójával is, miközben a rendező személyes útja is egyben.

Azt a művészt nevezhetjük szerzőnek, aki a művét teljeskörűen, mindenható módon ismeri.<sup>180</sup> A szerzőség igazi próbája a tudás, a tudás tekintélyt ad, a tekintély pedig hitelességet.

## ■ Rendezői szemmel nézni a forgatókönyvre

Akár maga írta a forgatókönyvet, akár kapott forgatókönyvvel dolgozik, a rendező a film előkészítése folyamán elkezd rendezői szemmel nézni a forgatókönyvre, vagyis, akár a stáb többi része, adottnak veszi a forgatókönyv aktuális változatát, és már nem az abszt-

<sup>179</sup> Kovács 2006

<sup>180</sup> McKee 2011, 146.

rakt történet alakításán gondolkodik, hanem elkezd a konkrét megvalósítás részletein dolgozni. Például kiválasztja a színészt valamelyik szerepre, és a próbák során alakítja a karakter dialógusait, a jelenet részleteit, de a jelenet létjogosultságát már nem kérdőjelezi meg. Tulajdonképpen elkezd egyfajta detektívmunkát végezni, amely során minden részletet megvizsgál, összefüggéseket keres, vagyis kielemez a forgatókönyvbe foglalt információkat annak érdekében, hogy pontos döntéseket hozhasson.

A forgatókönyvön elvégzett detektívmunka nemcsak a kapott, hanem a saját forgatókönyvek esetében is fontos mozzanat. A forgatókönyv megrendezésekor a forgatókönyv minden részletét végig kell gondolnunk, és pontosan kell látnunk, hogy a jelenetek minden pillanatában mi miért történik, a szereplők mit miért csinálnak vagy mondanak, milyen lelki folyamatokon mennek végig pillanatról pillanatra, mondatról mondatra. Vanak kérdések, amelyek fölött a forgatókönyvírás fázisában nagyvonalúan el lehet siklani, de amikor a rendezésre kerül a dolog, meg kell találnunk a válaszokat, különben nem fogunk tudni válaszolni a színészek vagy a stáb erre vonatkozó kérdéseire. És nemcsak a részleteken kell végigrágnunk magunkat, hanem nagyobb ívű kérdéseket is tisztáznunk kell magunkban rendezőként. Meg kell állapítanunk, ki a főszereplő? Kinek a filmje? Melyik szereplővel megyünk végig a filmen, kiért drukkolunk, kiért félünk? Mi a történet struktúrája, gerince, íve. Végig kell gondolnunk az egyes karakterek motivációit, vágyait, céljait, valamint a cselekedeteik, fejlődésük ívét. Minél erősebb és nyilvánvalóbban körvonalazódó ez a vágy, cél, a nézők annál inkább drukkolnak annak, hogy elérje, annál inkább menni tudnak a történettel. A karakter vágyainak összhangban kell lenniük a történet ívével, ha nincs kapcsolat, vagy nem nyilvánvaló a kapcsolat, a karakter vágyai és a történet íve között, akkor a szereplőnek nincs megalapozott szerepe a forgatókönyvben.<sup>181</sup>

A rendezőnek nagyon pontosan kell ismernie és értenie a karaktert, és ennek érdekében érdemes megvizsgálnia minden utalást, ami a forgatókönyvben a karakter szociális hátterére, mentális állapotára vonatkozik, amit mond, és ahogy mondja, amit mások mondanak róla. A rendező ezek alapján felvázolhatja magának a szereplő háttérsztoriját, azaz elképzei a karakter életét a forgatókönyv által elmesélt időszak előtt – ha ő írta a forgatókönyvet, ezt a munkát már elvégezte a forgatókönyvírás szakaszában. A háttérsztori megkönnyíti a rendező munkáját és a színész munkáját is, és segít az árnyalt és hiteles alakítások elérésében.<sup>182</sup>

De el lehet képzelni a jövőjét is, például Elia Kazan, aki mindig nagyon kimerítő kutatásokat végzett a szereplőkkel kapcsolatban, úgy írta le Stanley karakterét *A vágy villamosában*,

<sup>181</sup> Proferes 2008, 14.

<sup>182</sup> Proferes 2008, 15.

hogy „most jól van... de később, amikor a szexuális ereje meghal, akkor, később, jönnek a problémák, a bajok. Később nagyon meg fog hízni.” Természetesen egyes hatások relevánsabbak a történet szempontjából, mint a többiek, tehát a lényegtelen dolgokra nem kell koncentrálni. Azt szokás mondani: a film olyan, mint egy utazás, amire a szereplő annyi csomagot visz magával, amennyire az utazáshoz szüksége van.<sup>183</sup>

Ha a rendező empátiát érez a forgatókönyv szereplői iránt, akkor az segít túllépni a személyes tapasztalatain és szükségszerűen limitált nézőpontján, és ennek az empátiának köszönhető, hogy olyan, a saját életmódjától és tapasztalataitól távol eső helyzetekhez is tud kötődni, mint például egy háború, egy letűnt kor stb.

A karakter megismeréséhez a rendezőnek a leghitelesebb referenciája saját maga, hiszen ő maga az a személy, akit a legjobban ismer. A rendező a saját érzelmeit mozgósítja, hogy valóban megértse a jelenetet érzelmi szinten, és ez egyben hozzásegíti ahhoz is, hogy részletesebb és specifikusabb döntéseket hozzon minden szinten (látványterv, színészvezetés stb.).

Sztanyiszlavszkijnak nagyon egyszerű módszere van a karakterhez való kapcsolódásra, a „mi lenne ha” módszer: mit tenne, ha ugyanabban a helyzetben lenne, mint a szereplő? A rendezőnek meg kell találnia a kapcsolódási pontokat a saját tapasztalatai és a karakter tapasztalatai között.<sup>184</sup> Ha ő írta a forgatókönyvet, akkor ezt már rég megtette, amint arról már volt is szó.

Kazan jegyzetei között szerepelt ez a gondolat: „a rendezés végső soron nem más, mint a pszichológia átültetése viselkedéssé”, a karakter viselkedése az, ami a nézők számára érthetővé teszi a szereplő pszichológiáját, ebből következtetnek arra, hogy mi zajlik benne.<sup>185</sup>

## ■ A rendező számára a forgatókönyvírás

Fontos, hogy egy rendező tudjon forgatókönyvet írni. Nem kell minden rendező maga írja a forgatókönyveit, de mindeniknek tudnia kell, hogyan raknak össze egy forgatókönyvet, és a tapasztalat azt mutatja, hogy a legtöbb rendező életében elérkezik legalább egy olyan pillanat, amikor meg akar majd írni egy saját, eredeti történetet.

Lehet, hogy egy rendező nem tartja magát forgatókönyvírónak, és nem akar írni, csak rendezni. De mit tehet, ha nincs mit rendeznie? Akkor, sajnos, írnia kell. Általában véve a rendezőknek a legnagyobb problémájuk az, hogy megtalálják a történetet, amit el szeretnének mesélni. Pedig tudjuk, hogy minden embernek van egy egyedi története, egye-

<sup>183</sup> Proferes 2008, 16.

<sup>184</sup> Kingdon 2004, 61–63.

<sup>185</sup> Proferes 2008, 15.

seknek akár izgalmas is lehet a történetük, csak meg kell valahogy találni a kereteket, a történet fókuszát.

Érdemes tanulmányozni különböző rendezők vagy forgatókönyvírók módszereit, egyesek közülük egészen rendhagyók, és ezek inspirálóan tudnak hatni.

Például Paul Schraeder (*Taxi Driver*, 1976) rendező-forgatókönyvíró azt tartja, hogy a forgatókönyvírás nem is írás tulajdonképpen, hanem kiagyalás. Ő nem is ír addig, amíg a történetet nem tudja elmondani szóban 45 perc alatt. Az ötlettől kezdődően mindig újra és újra elmondja a történetet különböző embereknek, és figyeli a reakciójukat. Amikor a történet működik már szóban elmesélve, akkor lát csak neki leírni.<sup>186</sup> Ez nyilván az ő módszere, ami számára működik, de attól még át lehet venni abból olyan elemeket, amelyek mások számára is hasznosak. A történet elmesélése mindenkinek hasznos lehet, akár hivatalos pitching fórumokon történik, forgatókönyvírás-fejlesztésekkor, akár magánúton, a visszajelzések jó irányjelzők. Persze vannak történetek, forgatókönyvek, amik, jellegüknél fogva, nem könnyen mesélhetők el, az erősségük másban rejlik, megfoghatatlanabbak, így kevésbé elmondhatók (és sajnos ezekre jó eséllyel nehezebb is lesz pénzt pályázni).

Vannak más, rendhagyóbb forgatókönyvírói módszerek is, egyes rendezők a színészekkel együtt „írják” a forgatókönyveket. Ilyen például John Cassavetes. Tulajdonképpen leimprovizáltatja a színészekkel a jelenetet a megadott paraméterekkel, felveszi, esetleg néha irányítja az improvizációt utasításokkal, visszatereli a megfelelő irányba, ha elkalandozna, vagy ha a színészek kilépnének a megadott karakterből. Meg is ismétlik a jelenetet, ha szükséges. Ez persze egy elég nyers anyagot eredményez, a legtehetségesebb színészek sem tudnak kész drámai jelenetet improvizálni, de nem is ez a cél. Az improvizáció csak egy vázlata a jelenetnek. A jelenetet átírják papírra, majd ezt Cassavetes átdolgozza, amíg működő jelenet nem lesz belőle. Cassavetes a forgatáson sokat improvizál, és hogy biztosan összevágható legyen, két kamerát használ egyszerre.<sup>187</sup> Ez az ő módszere, az ő stílusa, ami számára működik, és nem érdemes utánozni, de ebből a módszerből is át lehet venni elemeket. Ugyanakkor nem szabad elfelejteni, hogy a sok improvizáció mellett Cassavetes tudta a szituációkat, tudta, hogy mit akar elmesélni, és tudta, hogy miről fog szólni a filmje – csak akkor lehet improvizálni.

Mike Leigh is hasonlóan dolgozik, nem írja meg pontosan a párbeszédeket, hanem csak részletes leírást ad a jelenetről, neki is az a munkamódszere, hogy a párbeszédeket a színészekkel improvizáltatja, velük együtt véglegesíti a forgatókönyvet. Mike Leigh hosz-

<sup>186</sup> Proferes 2008, 305.

<sup>187</sup> Proferes 2008, 307.



szasan dolgozott a színészeivel, részletesen elemezték a karaktereket, mielőtt nekiláttak volna improvizációkkal összerakni a forgatókönyvet.<sup>188</sup> De ő pontosan tudta a történetet, pontosan tudta, hogy milyen szituációi voltak, és pontosan tudta, hogy kik a színészei. Amikor elkezdték ezeket a helyzeteket improvizálni az adott színészekkel, akikre eleve írta a könyvet, akkor kicsit változhattak a szituációk is, de mindenekelőtt a dialógusok. Miután ezt több hónapig csinálták, akkor hazament, írt egy forgatókönyvet az improvizációk alapján, és abból egy igekötőt nem hagyott el a forgatáson. Persze hónapokig improvizált, de nem csak úgy vaktában, hanem úgy, hogy a sztorit pontosan tudta, és azt is tudta, hogy akarja elmesélni.

Jancsó sem papírcetlikkel ment ki forgatni, hanem 25 oldallal, és reggeltől estig ott volt vele az írója, Hernádi Gyula.

Egyszóval, természetesen nem mindenki azok szerint a módszerek szerint ír, amik most a forgatókönyvírásról szóló könyvekben vannak, vagy nem ír annyira kidolgozottan, de hogy ne legyen forgatókönyv, és abból jó film szülessen, olyan nincs.

Herzog elsősorban azt javasolja a forgatókönyvíróknak, hogy sokat olvassanak, mert azal kialakíthatnak maguknak egy történetmesélési érzéket. Malick, Coppola, Oppenheimer stb. rengeteget olvasnak. Herzog módszere az, hogy mielőtt leülne írni, felkészíti magát a forgatókönyvírásra: egy nappal előtte hangosan hallgat Beethoven-szimfóniákat, költeményeket olvas, nehéz költőket, Vergiliust, kínai költőket, ezzel belemerül a nyelvbe, és reméli, hogy ezután tartani tud egy minőségi nyelvi színvonalat. A forgatókönyvet arra használja, hogy megadja a film tónusát, erős hangulatát, minőségét, egy intenzív érzést közvetít a forgatókönyvvel, amivel kommunikál az operatőrnek, a zenének, a színésznek, látványtervezőnek, és amikor a forgatókönyv megteremti ezt az atmoszférát, amikor az egész film látszik, érződik, akkor kész a forgatókönyv. A forgatáson persze átírják a dialógusokat, amelyek ki mondva néha papírizűek, és ez teljesen rendben van, ha nem működik valami, akkor gyorsan átírja, nem szakítja meg a forgatást több mint 30 másodpercig, amíg átír nyolc párbeszédet. Szerinte ez a gyors megoldás életet és kohéziót visz a forgatásba és a történetbe. Herzog szerint a siettetés (urgency) jó az írásban is, és a forgatáson is, arra készíteti, hogy gyorsan lépjen, kihagyja, ami nem fontos, és csak a nagyon fontos dolgokra koncentráljon. Herzog „sürgősen” ír, maximum öt nap alatt megírja a forgatókönyvet, és nem írja újra, nem javítja. Ez szerinte azért jó, mert pontosságra készíteti, amit különben nem érne el, ha hónapokig dolgozna egy forgatókönyvön.<sup>189</sup> Herzog szerint az embereknek nincs szükségük arra, hogy mindent lássanak, össze tudják rakni a történetet, a néző szereti kitölteni a lyukakat, a hiá-

<sup>188</sup> Kingdon 2004, 12–14.

<sup>189</sup> Herzog 2020



nyokat. Tehát szerint az a fontos, hogy az író hogyan kondenzál, rövidít, hogy találja meg, hogy miként lehet rövidíteni a történetet. Herzog szerint a versekben ez nagyon jelen van, éppen ezért a diákjainak kötelező elolvasni J. A. Baker *The Peregrine* című könyvét. A filmkészítőknek nagyon intenzív kapcsolódással kell tudniuk nézni a világ egy szűk szegmensét, és a *The Peregrine*-ből azt lehet megtanulni, ahogy nézi a világot, tapasztalja, ahogy ráfigyel valamire, meg lehet tanulni figyelni és elmélyülni.<sup>190</sup> Herzog nevetségesnek tartja a forgatókönyvek hármass szerkezetét, amit elvárnak, és azt is, hogy a karakternek meg kell változnia a végére, jobbá kell válnia. Szerinte nem jó, ha az író ennyire strukturálja magát, mert nagyon előrelátható munkákat ír. De ez Herzog módszere, természetesen mindenkinek meg kell találnia a saját módszerét.

Sok művész és művészjelölt esik abba a csapdába, hogy a nagy nevek nyomdokain haladva meg akarják úszni a forgatókönyvírás és -fejlesztés fázisait. Kezdként a megfelelő rutin, szakmai tapasztalat hiányában és megfelelő partnerek nélkül nem érdemes túl sokat bízni az intuícióra vagy az improvizációra. Nem érdemes két nap alatt forgatókönyvet írni, és aztán rögtön forgatni arra hivatkozva, hogy „Polanski, Skolimowski és Goldberg is három éjjel, három nap írta a *Kés a vízben*”, „Mike Leigh és Cassavetes nem is írt forgatókönyvet”, „Truffaut és Wenders csak a forgatás vasárnapjain vagy éjjelein írta a dialógusokat”, „Jancsó és Godard egyetlen A4-es lappal indult forgatni”, „Woody Allen az Annie Hall egész flashback szerkezetét csak a vágóasztalon találta ki”, meg „gyakran a közepén újakezdte forgatni a film egy új verzióját”, stb. A nagy nemzetközi tapasztalattal és elismertséggel még nem rendelkező alkotóknak érdemes megfontolniuk annak a lehetőségét, hogy ne hagyjanak ki egyetlen fázist sem a fejlesztés során. Az mindenképp alapszabály, hogy jó forgatókönyv nélkül nem érdemes finanszírozó partnereket keresni, gyártani pedig még kevésbé érdemes.<sup>191</sup> Kezdő rendezőként tehát nem ajánlott forgatásra menni úgy, hogy nincs egy leszögezett forgatókönyv. De érdemes barátokkal, kollégákkal, színészekkel kísérletezni, felfedezni a jelenetekben rejlő lehetőségeket, kihasználni a csapat kreatív energiáit, mert jó dolgok születhetnek az ilyesfajta együttműködésekben.

Amikor elkészült a forgatókönyv, a következő lépés a filmterv megvalósítása. Csak-hogy, a filmek megvalósításhoz, ha profi körülmények között forognak, rengeteg pénzre van szükség, mert nagyon drága a profi felszerelés bérlése és a profi szakemberek munkája. Ezért a forgatókönyvet követő szakasz a film finanszírozásának a felépítése.

---

<sup>190</sup> Herzog 2020

<sup>191</sup> Joó 2010, 97.

---

## FINANSZÍROZÁS

---

E fejezet célja, hogy rendezők belelássanak a produceri munka különféle aspektusaiba, és megértsék a producerek szempontjait egy fikciós filmbe való beszállás kapcsán és a film elkészítésének, majd forgalmazásának a folyamatában. Elsősorban az európai filmproducerek munkáját és szempontjait fogjuk körüljárni, miközben az európai produceri szerepkör is folyamatosan változik és alakul, nem mentes az amerikai gyakorlat hatásaitól. És az sem mindegy, hogy a producer milyen producer, és hogy hol ül: Magyarországon, Romániában, Kelet-Európában vagy Európának a nyugati felén, milyen nyelvtérületen, milyen támogatási rendszerben kell a film finanszírozását előteremtenie, és hogy milyen műfajban szokott működni, hogy el akarja-e adni a mozikban a filmet a nézőknek, vagy erre esélye sincs, ezért a saját és a rendező renoméját akarja inkább fényesíteni. Elsősorban azokra a kérdésekre fogok koncentrálni, amelyek a magyarországi és a romániai filmkészítési gyakorlatban relevánsak, de a koprodukciós lehetőségek miatt ki fogok térni valamennyire az európai és az észak-amerikai kontextusra is.

### ■ A PRODUCER

---

Az európai és főként a kelet-európai filmszakma küzd a produceri szakma definíciójával, és ennek nemcsak az az oka, hogy ezt a szakmát, komplexitása okán, nehéz meghatározni. Az is az oka, hogy Kelet-Európában a producer képe nem választódik le pontosan a gyártásvezetőéről, illetve a pénzügyi vezetőéről, mert sokáig az a gyakorlat dominált, hogy a gyártásvezetők irányították a filmkészítés folyamatát, és a mai értelemben vett producereknek a stúdióvezetők feleltek meg inkább. A rendszerváltás után a szakma megismerkedett a producer fogalmával, és logikus volt, hogy a gyártásvezetők lépjenek a produceri pozícióba. Idővel azonban egyre világosabbá vált, hogy a két munkakör egészen más tudást kíván meg, és annak ellenére, hogy ma is sok gyártásvezetőből lesz producer, a két szakma nagyon különbözik egymástól.<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> Petrányi 2018, 6.

## ■ Ki a producer?

A producer egy olyan szakember, aki az alkotást eljuttatja az ötlettől a nézőig, miközben a tartalmi és az operatív kérdésekért egyaránt felel. A film előállításának folyamatát irányítja a forgatókönyv fejlesztésétől a film forgalmazásáig, kialakítja a finanszírozási struktúrát, kreatív döntésekkel hozzájárul az alkotás létrejöttéhez. A fejlesztés, költségvetés, finanszírozás, forgatás, utómunka, forgalmazás folyamata során megteremti a film szerződéses és stábháttérét, a gyártási folyamat minden elemét összehangolja. Felel azért, hogy a forgatókönyv a legideálisabb formába kerüljön, hogy észszerű és elérhető finanszírozása legyen, hogy optimális körülmények között készüljön el, a folyamat végéig szem előtt tartva a forgatókönyv és az alkotók eredeti célját, szándékát, illetve az elkészülő film gazdasági összefüggéseit. A producer összehangolja a finanszírozási folyamatot a produkció gyártásával, és szerződések megkötésével biztosítja a munkát. Megszervezi a film bemutatóját, a film forgalmazását.<sup>193</sup>

## ■ A produceri szakma változása

Az elmúlt évtizedekben a produceri szakma definíciója sokat változott nemcsak a kelet-európai régióban, de az egész világon. Az angolszász kultúrából ismert producer és az európai szerzői filmes kultúrában működő producer fogalma teljesen különböző, de mégis sok elemében egyre hasonlóbb. Az Európára jellemző szerzői központú filmgyártást, mely elsősorban a rendező vagy rendező-író felelősségét jelentette, a 2000-es évek óta elkezdte felváltani a produceri filmgyártás. Ez azt jelenti, hogy a felelőségek hálóját megváltozott, régebben kizárólag a rendezőre vagy a rendező-forgatókönyvíróra hárult a felelősség, ez a produceri filmgyártásban áttevődött a producerre, ő az, aki a teljes folyamatért felel, annak minden gyakorlati és kreatív elemével. Ez azzal is járhat, hogy a film kiinduló történetét is a producer hozza, de ez az európai gyakorlatban nem feltétlenül így van. A producer a folyamatért felelős szakemberként teljesebb körben gyakorolhat jogokat és szélesebb körben vonatkoznak rá a köteleességek is. Ennek a hangsúlyeltolódásnak ideális esetben nem a producerek nagyobb tulajdonlásában van értelme, hanem abban, hogy az alkotásban szabadságot és teret kívánó alkotó munkája felszabaduljon a produceri felelőségek és feladatok terhe alól, mert az alkotói munkára kevesebb energia maradna, és emiatt sérülne, ha azokat a felelőségeket is megkapná, amelyek így a producercert terhelik.

---

<sup>193</sup> Petrányi 2018, 7.

Amikor az európai filmgyártás elindult ezen az úton, akkor nem az angolszász gyakorlatnak próbált megfelelni, hanem elsősorban a piaci igényeknek, a kor követelményeinek, amely az egyre fejlődő audiovizuális korban a filmeket is termékként kezeli, mint minden más audiovizuális produktumot. Ez elvileg nem változtatja meg az alkotások lehetőségeit és minőségét, csak a kontextusát, amely piaci elvek szerint működik, és a legszabadabb és legkísérletibb filmterv is csak ebben a kontextusban tud létezni. Az ebben a kontextusban való létezésnek a producer a felelőse, mindig ismernie és elemeznie kell a folyamatosan változó játékkeret.

A producernek hosszan tartó és többszörös felelőssége van a film létrejöttének teljes folyamata alatt, de ez a szerteágazó felelősség egyetlen alapvető fontosságú dologra vezethető vissza: a producer felelőssége elsősorban az alkotóra, az alkotásra vonatkozik. Minden más felelősség csak ennek a tükrében értelmezhető, az anyagi felelősség is csak az alkotás védelmében nyerhet értelmet. Ez a nem szerzői filmekkel foglalkozó producerek esetében is igaz, ezeknél az eseteknél is az alkotás ideális formája az egyetlen, amit a piac jutalmazni fog.

Az a jó producer, aki meg tudja különböztetni egymástól az érvényes és nem érvényes gondolatokat, fel tudja ismerni a tehetséges és alkalmas alkotókat, felelősséget tud vállalni hosszú távon az alkotóért, az anyagi és jogi természetű vállalásokért és a szakmai partnereiért. Olyan döntéseket tud hozni a projekt sokadik évében is, mely a tartalom szolgáltatásban áll. A producer munkájának elsődleges szempontja, akárcsak bármely alkotói munka esetében, maga a készülő film. A készülő film szempontja azonban nemcsak magából az elkészülésből áll, az, hogy a film végül sikerre vagy bukásra van-e ítélve, több ezer döntés eredménye. Ezeknek a döntéseknek nagy részében a producer is részt vesz, ezeket a döntéseket a rendezővel, a forgatókönyvíróval, más alkotókkal és partnerekkel együttműködve hozzák meg. A döntés a producer esetében nem azt jelenti, hogy ő dönt, de felteheti a megfelelő kérdéseket a megfelelő szakemberek számára, és a válaszokat úgy hangolja össze, hogy irányítani tudja a folyamatot, mert az övé lesz a végső felelősség a mások által meghozott minden döntésért.

Ez a nagyfokú felelősség nem könnyű teher a producer számára, ezért a producernek valódi csapatot kell tudnia építeni, és neki magának is csapatjátékosná kell válnia egy számos szakterület összhangját megkívánó vegyes, színes csapatban. A producer szerepe egy ilyen csapatban sokféle lehet, el kell döntenie, hogy milyen producer is akar lenni: olyan producer, aki megtalál egy történetet, vagy olyan, aki együtt találja ki az alkotókkal, vagy olyan, akihez kész ötletekkel jönnek, és ő azokat megvalósítja. Nem mindenikiből válhat

azonos típusú producer, minden producer magának találja meg, alakítja ki, hogy ő miben a legerősebb, milyen fajta producerként lehet a leghatékonyabb.<sup>194</sup>

Van olyan producer, aki a legjobban azt szereti, ha már az első pillanattól, az A betűtől, már az ötlettől együtt van a rendezővel, és ez nyilván a szerzői filmes producereknél különösen érdekes. Természetesen van olyan producer is, akinek van egy elképzelése arra vonatkozóan, hogy most milyen filmet kellene csinálni, megkeresi hozzá a forgatókönyvírót, és amikor kész a könyv, akkor keres hozzá rendezőt. De ez inkább az amerikai rendszerre jellemző, ahol erősebb lehet a producer pozíciója, mint Európában. A magyar, a román vagy az európai filmtörténetben, filmfejlődésben erősebb a rendezői pozíció, mert a filmre ezen a világrészen művészetként tekintenek, a hetedik művészetnek tartják.<sup>195</sup>

## ■ A produceri társszakmák

A producer munkájához elengedhetetlen, hogy tisztában legyen a többi filmalkotói szakma működésével, mert a munkájának kevés olyan eleme van, amely ne igényelné más szakmáknak az ismeretét. Ezért a jó producernek ismernie kell a társszakmákat anélkül, hogy azokban is szakemberré próbálna válni, vagy túlságosan elveszne a részletekben.

A társszakmák száma szinte végtelen, ha azt tekintjük szempontnak, hogy melyek keressztek a producer útját, de ezek között vannak olyanok is, amelyekkel a producer napi rendszerességgel kapcsolatba kerül. A társszakmák közül az első és legfontosabb a *forgatókönyvírás*. A producernek nem kell tudnia írni, de képessé kell válnia arra, hogy értő módon olvasson forgatókönyveket, és ismerje a forgatókönyvírás szerkezeti és fogalmi alapjait ahhoz, hogy konzultálni tudjon róluk. Jó, ha a producer maga is történetmesélőként tekint magára, történeteket keres és mesél el. A pályázati anyagok megírása miatt jártassá kell válnia a kreatív írásban, és a forgatókönyv fejlesztése során ismétlődően, rendszeresen szüksége van forgatókönyvírói ismeretekre még akkor is, ha ő maga nem tudna megírni egy jelenetet.

Egy másik közeli társszakma a *jog*. A szerzői jogtól a munkáltatói jogokig a producer útját lépten-nyomon szerződések veszik körül. A szerződések soktényezős megállapodások bankokkal, finanszírozókkal, koproducerekkel, stábtagokkal, biztosítókkal, helyszínekkel, alvállalkozókkal, illetve a forgatókönyv elkészülése során opciós, jogvásárlási, megbízási szerződéseket kell kötnie, amelyeket sok esetben több fél között készít elő.

<sup>194</sup> Petrányi 2018, 8–13.

<sup>195</sup> Muhi 2022

Ezeknél a szerződéseknel a producer szinte minden esetben jogi segítségre szorul, de ahhoz, hogy a megfelelő kérdéseket egyáltalán fel tudja tenni, szüksége van a jogi nyelv alapkülszeretére, a jogi összefüggések, a szerzői jog nyújtotta lehetőségek megértésére.

A közgazdaság ismerete leginkább a piaci összefüggések miatt fontos a producer számára. A piaci ismereteknél fontos, hogy tudjon olvasni statisztikákat, a mutatók valóban irányokat jelentsenek számára. Az audiovizuális ipar gazdasági törvényszerűségeit csak közgazdasági alapokkal értheti meg. Fontos, hogy megértse, hogy a művészet és a kultúra is része a gazdaságnak, és nem egy attól idegen elem, amely a maga útját járja. Egy radikális művészfilmre ugyanúgy vonatkoznak a gazdasági törvényszerűségek, amelyekkel a producernek tisztában kell lennie. A nonprofit és veszteséges vállalkozás is vállalkozás, és fontos, hogy a producer minden esetben kalkulálni tudja a várható és realizált eredményeket, illetve veszteségeket. A vállalkozásgazdaság alapjait is el kell sajátítania, hiszen bármilyen formában is hoz létre produkciót, ehhez szüksége lesz legalább egy cégre, melynek megtakarításáért, befektetéseért felelős lesz.

A pénzügy is természetes módon kerül az útjába a producernek, az elszámolások, munkaszerződések és produkciós dokumentáció pontos vezetéséhez kicsit könyvelővé és könyvvizsgálóvá is kell válnia.

A szociológia, kultúrantropológia, kultúrtörténet ismerete hasznos lehet a producer számára egyes témák megközelítésében, és állandó kulcsot adhat a lehetséges új témákhoz.

A produceri munkához közvetlen módon kapcsolódnak a forgalmazói, sales és marketing, és a rendezvényszervezés szakmák. A producer az elkészült filmet követi a piaci megjelenés útján, sőt az elkészült termék sorsáról előre gondolkodik, ismeri az eladás körülményeit, és megszervezi a bemutatóval kapcsolatos rendezvényeket.

Magától értetődő társszakma a szerkesztői szakma is, a szerkesztői elme ismerete azért lehet fontos, hogy a producer megértse, milyen témákat milyen összefüggésekben gondolnak végig azok a csatornák, amelyek számára ő tartalmat hoz létre.

A fent említett szakmák mellett az egyik fontos alapszakma a pszichológia. A rengeteg szakmát tömörítő munkafolyamat összehangolásához jó pszichológiai érzékre van szükség, de pszichológiai alapok szükségesek a közönségben működő hatásmechanizmusok megértéséhez is, valamint a forgatókönyvi karakterek elemzéséhez. Egy producernek nagy szüksége van empátiára és emberismeretre.<sup>196</sup>

<sup>196</sup> Petrányi 2018, 13–15.

A produceri szakmát segítő szakkönyvek korlátozott számban érhetők el, és nem minden esetben használhatóak egy kelet-európai producer számára. A legtöbb szakkönyv ugyanis az angolszász gyakorlatra épül, az angolszász jogi és pénzügyi szabályokat tárgyalja, ez pedig Európában sok esetben nem segíti a producereket, bár az angolszász gyakorlat ismerete is fontos és hasznos lehet számukra.<sup>197</sup>

Kétféle producert különböztetünk meg alapvetően: azt, aki a filmet termékként kezeli, és a munkájára üzleti tevékenységként tekint, és azt, aki a filmet kulturális produktnak látja, és munkáját művészeti menedzserként fogja fel. Bár a hangsúly más-másra kerül mindkét esetben, a leginkább elkötelezett, művészeket támogató szakembereknek is érteniük kell a filmkészítés gazdasági aspektusát, biztonságosan kell közlekedniük benne. És azoknak a producereknek is szükségük van filmtörténeti alapismeretekre, illetve a dramaturgiai alapoknak és a drámatörténetnek az ismeretére Arisztotelésztől napjainkig, akik a filmet mint terméket szeretnék értékesíteni.<sup>198</sup>

## ■ Producertípusok

Az amerikai filmgyártásban kétféle produceri rendszert különböztetünk meg.

**Stúdióproducer:** ebben az esetben a producer a stúdió alkalmazottja, a stúdió vezetésétől kapja a forgatókönyvet, a rendezőt, a pénzügyi keretet, a stábot és a szereplőket is. Felelősséggel tartozik a stúdió vezetője felé, aki az executive producer (ügyvezető producer). A producerek gyakran nemcsak alkalmazottak, hanem valamilyen szinten társvállalkozói a filmstúdióknak.

**Stúdiófüggetlen producer:** önálló producer, aki keres egy stúdiót a meglévő filmprojektjének finanszírozására. A stúdióproducerrel ellentétben teljes körű pénzügyi és alkotói irányítást gyakorol a filmjei felett.

Európában is kétfajta produceri struktúra működik.

Az a leggyakoribb, hogy a filmrendező a kész forgatókönyvéhez keres egy producert, akivel közösen előkészítik a filmtervet, összeállítják a pályázati csomagot, és megpályázzák az ország filmes támogatási rendszerében a film gyártására szükséges összeget. Lehet, hogy a kapott összeg csak egy részét teszi ki a film teljes költségvetésének, ebben az esetben a producer megpróbál behozni egyéb magánforrásokat, vagy külföldi koproducerek bevonásával megpróbálja a filmet koprodukcióban elkészíteni. Ebben az esetben a filmes szerzői jogokat a producer is birtokolja a rendezővel és a forgatókönyvíróval közösen.

<sup>197</sup> Petrányi 2018, 20.

<sup>198</sup> Petrányi 2018, 29.



A másik, ritkább eset, hogy a producernek van egy saját ötlete, ezt megíratja egy forgatókönyvíróval, majd keres egy filmrendezőt, aki megrendezze. Ebben az esetben több befolyása van a rendezői munkára, a többi alkotótárs kiválasztására, a film előkészítésére. A producer természetesen ebben az esetben is megteremti az anyagi feltételeket a gyártáshoz és az utómunkához. Ebben az esetben a filmes tulajdonjogok általában a producer birtokában vannak, és a film készítésével kapcsolatos döntésekre is nagyobb befolyása van.

Többféle alkategóriája létezik ennek a munkának. A filmek végén sokféle producert tüntetnek fel a stáblistákon, ezeket a fogalmakat tisztázzuk most.

**Producer:** a film producere.

**Executive Producer:** átlátja az összes producer munkáját. A stúdiók esetében a filmgyártó vállalat ügyvezető igazgatója. Kisebb produkcióknál az executive producer és a producer ugyanaz, ebben az esetben csak a producer megjelölést használják.

**Co-Producer:** társproducer, részfeladatokat lát el a film elkészítése során. Európában a koproducer legtöbbször egy másik ország producere, és a filmtervvel a másik ország filmalapjától szerzett is támogatást, ezzel kiegészítve a film költségvetését. A koproducer társtulajdonosává válik a filmnek.

**Associate Producer:** a produceri feladatok egy részét látja el, a producer közvetlen felügyelete és irányítása alatt áll, a produceri munkát segíti, de nem rendelkezik teljes feladatkörrel.

**Production Director:** Európában ő a rendezőasszisztens – szerepét később tisztázzuk.

**Line Producer:** olyan esetekben, amikor egy producernek egyszerre több projektje is gyártás alatt van, és emiatt nem tud egyformán foglalkozni mindegyikkel, a különböző projektek élére kinevez egy-egy line producert. Ilyenkor a line producer az, aki a film költségvetését felügyeli, kapcsolatot tart a producer, a rendező és a film fő stábtagsai között. A line producer tehát a film konkrét előállításának operatív vezetője.

**Production Manager:** ő a gyártásvezető. A gyártásvezető általában akkor kerül be a filmbe, amikor már megvan a film költségvetése. De előfordul, hogy már rögtön az elejétől bevonják a gyártásvezetőt, és már a pályázatra is ő írja a költségvetést. A leggyakoribb azonban az, hogy a pályázathoz a költségvetést a producer készíti.

## ■ A producer feladatai

A producer átlátja a film gyártását, megteremti a film elkészítésének pénzügyi feltételeit, ő felel az alkotómunka zavartalan lebonyolításáért. Tőkét szerez a forgatáshoz, átlátja és irányítja a filmmel kapcsolatos összes munkálatokat, az előkészítéstől, sőt gyakran a forgatókönyvírástól kezdődően, a forgatáson át, az utómunkáig, majd a forgalmazásig.



Adaptált forgatókönyv esetén megszerzi az irodalmi mű jogait, később a filmben használt zenék jogait.

A producer egyik legfontosabb feladata a film finanszírozásának az összeállítása. Ennek érdekében pályáznia kell a saját országában, tárgyalnia kell más országok producereivel, hogy tető alá hozzanak egy vagy több koprodukciót, ismernie kell a mindenféle állami és alapítványi források lehetőségeit, tudnia kell, hogy mindezek hogyan kombinálhatók, de akár szponzorálási támogatásokat is szerezhethet.

A producernek tudnia kell, hogy hogyan működnek a különböző országok filmfinanszírozási rendszerei, tisztában kell lennie, hogy hol vannak adókedvezmények, és hogyan lehet azokhoz hozzáférni, tudnia kell, hol van lehetőség helyi támogatások megszerzésére és milyen feltételekkel.

Miközben a rendező hozza meg a kreatív döntéseket a film gyártása során, a producer biztosítja hozzá a logisztikát, infrastruktúrát, erőforrásokat, pénzügyi háttérrel. A producer felelőssége, hogy a film időben elkészüljön, és hogy ne lépje túl a költségvetést. A producer munkája magában foglalja a pénz kezelését, a gyártás ütemezését, szerződéseket, stáb alkalmazását és minden egyéb szükséges feladatot, amit egy film elkészítése megkövetel.

A producer egyik legfontosabb képessége, hogy előre lássa, hogy mi az, ami rosszul mehet a produkció különböző fázisaiban, és ezeket megelőzze, vagy felkészüljön rájuk, és tiszta fejjel lemenedzselje a megoldásukat.

A producer munkája részletesebben, pontokba szedve:

- Megszerzi a jogokat a forgatókönyv megfilmesítésére, megszerzi a forgatókönyv tulajdonjogát. Amikor az író eladja a forgatókönyvhöz való jogát a producernek, akkor valójában elad minden jogot hozzá, eladja a jogot a második részhez, a jogot, hogy sorozatot csináljon belőle, hogy játékokat csináljon belőle, hogy képregényként adja ki, stb. Tehát a producer tulajdonképpen nemcsak a forgatókönyvhöz veszi meg a jogokat, hanem minden azzal kapcsolatos lehetséges tulajdonhoz (property), minden, ami abba belefér, ami hozzátartozik. Erre azért van szükség, mert nem lehet tudni, hogy mi lesz végül a forgatókönyvből, lehet, hogy egy film sorozatként indul, és nagyjátékfilm lesz belőle, vagy nagyjátékfilmként indul, és websorozat vagy képregény lesz belőle. Onnan kezdve, hogy a producer megveszi a forgatókönyv jogait, addig, amíg lesz belőle valami, átlagosan 5 év telik el. Valahányszor egy kulcsszemély belép a projektbe, az megváltoztathatja a projektet, megváltozhat a költségvetés, és valószínűleg a forgatókönyvet is át kell írni.
- Hollywoodban az a meggyőződés, hogy 5 millió euró alatt nem lehet filmet csinálni, az alatt nem vesznek komolyan egy produkciót. A producer párhuzamosan több filmen dolgozik, ezek egy része jól alakul, gyártás alatt van, lesz be-

lőle valami, egy része alakul, fejlesztés alatt van, egy másik része pedig nagyon kezdeti és bizonytalan státusban van. Amikor koprodukciós partnerek lépnek be a projektbe, akkor a különböző országok szabályzata megköveteli bizonyos összegek elköltését az adott országban, és a koprodukció önmagában felviheti egy film költségvetését. Mindenkinek meg kell felelni bizonyos követelményeknek, például legalább egy szereplőnek vagy fontosabb stábtagnak abból az országból kell lennie, amelyik a koprodukciós támogatást adja, a filmnek kell legyen bizonyos magyar, ír stb. vonatkozása, és ezért a filmet át kell írni úgy, hogy legyen meg ez a kapcsolódás az illető országhoz. Ha egy sztár belép, akkor neki is lehetnek elvárásai, és lehet, hogy át kell írni például a forgatókönyvet úgy, hogy az ő szerepén legyen a hangsúly. Minden lépéssel, átirással új munkát kell belefektetni, ami időt vesz el, és pénzbe kerül. Ezért tart olyan sokáig amíg összejönnek a megfelelő partnerek, pénzek, és amíg össze lehet rakni egy projektnek a finanszírozását. Kisebb projektek kevesebb pénzért hamarabb összejönnek, de ezeket nehezebben lehet elfogadtatni nemcsak Hollywooddal, hanem az eladási ügynökökkel is, ők nehezebben hiszik el, hogy egy kis költségvetésű projekt jó minőségű lesz, és olyan lesz, ami a közönség előtt is megállja a helyét. Az eladási ügynökökre gyakran szükség van már a fejlesztési folyamatban is, mert az ő ismeretségi körük is tud olyan pénzeket hozni, amit a film gyártásába lehet fektetni. A fentiek elsősorban nem a művészfilmekre vonatkoznak, bár azok között is van olyan, amelyik nagyszabású nemzetközi koprodukcióban készül. A művészfilmek nagy részét azonban leginkább a nemzeti filmalapok finanszírozzák, és nem piaci alapon működnek, ezeket a filmeket inkább úgy tekintik, hogy jót tesznek a helyi művészeknek, a helyi filmművészetnek, jót tesz az ország imázsának, ha szerepel egy jó fesztiválon a világnak egy olyan táján, ahol az országot kevésbé ismerik, és most megtudják, hogy ott is van komoly filmművészet. A közönségfilm ezzel szemben egy biznisz tranzakció, ahol egy bizonyos összeget befektetnek, és az profitot kell hozzon.<sup>199</sup>

- A producerek állítják össze a stábot. A stábot fel lehet osztani két kategóriára: a vonal feletti és a vonal alatti közreműködőkre. A vonal alattiakat a hozzáértésükért fizetik, és azért, amennyi munkát belefektetnek az adott projektbe, a vonal feletti pedig azért kapják a pénzt, amit afelett is hoznak a produkcióba a hozzáértésükön és a befektetett munkájukon felül – ezek a producer, a rendező, a forgatókönyvíró és egyes sztárok. A filmköltségvetésekben azok a stábtagnak számítanak vonal felettieknek, akik a projekt kreatív fejlesztéséért felelnek, akik egy adott elbeszélés kreatív irányát, folyamatát irányítják és befolyásolják. (A megkülönböztetés a stúdiókorszakból ered, amikor a költségvetésben konk-

<sup>199</sup> Lénárt 2022

rétan egy vonal választotta el a stábtagekat a fenti besorolás szerint.) Nemcsak az írói, rendezői stb. munkát fizetik ki nekik, hanem a sok év tapasztalatot, a tudását, a hírnevét, a látásmódját. Vonal alattinak számítanak azok a stábtagek, akik a napi filmkészítési feladatokat látják el.

A stábot ezenkívül fel lehet osztani úgy is, hogy kik a kulcsemberek, akik a castingrendező, a látványtervező, az operatőr, a vágó, az utómunka-koordinátor, a hangmérnök, a zeneszerző. Ezeket általában a producerek veszik fel, a rendezővel egyeztetve. A többi stábtageot aztán a kulcsfontosságú emberek veszik fel. Minden stáb, és azon belül minden részleg felosztható a kreatív oldalra és a szervezői oldalra.

A producer veszi fel a produkciós részleg kulcsembereit, a gyártásvezetőt, a produkciós koordinátort, a könyvelőt stb.

- A producer dolga, hogy minden részleggel átbeszéljenek minden, a gyártással kapcsolatos lényeges szempontot, a rendezőkkel, a kulcsemberekkel, és az ő dolga megbizonyosodni arról, hogy mindenki érti a projekt alkotói céljait és anyagi kereteit, és ezekkel mindenki egyet is ért. Fontos az állandó kommunikáció mindenkivel, nagy problémákat okozhat, amikor egyes részlegek nem tudják, hogy mi történik, nincsenek napirenden azzal kapcsolatban, hogy ki, mikor és min dolgozik.
- A producerek feladata a szerződéskötés minden stábtagegal. Minden stábtage arra az egy filmre szerződik le. Azért kerül olyan sokba a film, mert nagyon magas a szakemberek napidíja. Azért olyan sok a napidíj, mert a filmkészítés szabadúszó, szerződéses műfaj (gig economy), projektalapú, rövid távú, meghatározott időtartamú szerződések jellemzik, nem pedig állandó munkahelyek, és az ilyen rendszerben dolgozók ki vannak téve az állandó programváltozásnak, akár az utolsó pillanatban is átszerveződhet minden. Ez a hektikus munkavégzés az oka annak, hogy a béreket úgy találják ki, hogy az alatt az idő alatt, ameddig dolgozik, megkeresse azt a jövedelmet, amiből akkor is élhet, amikor nem feltétlenül lesz következő szerződése. Az sem mellékes, hogy amikor van munka, akkor az minimum napi 12 órát jelent, de gyakori, hogy ezenfelül túlórák is vannak. Egy stábtage, munkakörétől függően, általában 2 hónaptól 8 hónapig dolgozik a filmen.
- A producerek állítják össze az első költségvetéseket a projektekhez, amikor összeállt a film finanszírozása, akkor a producer átadja a költségvetést a gyártásvezetőnek, aki aztán gondoskodik a pénz megfelelő elköltéséről.
- Összeállítja az ütemtervet a forgatáshoz, az utómunkához, ez is nagyon fontos része a producer munkájának. A projekt ütemtervének a kiszámolásakor hátulról előre kezdi a számítást, abból indul ki, hogy mikorra szeretné kihozni a filmet, milyen fesztiválon szeretné bemutatni. Nem minden fesztivál

fogad el minden filmet, a fesztiválok többnyire specializált profilúak, még ha ezt nem is vállalják fel hivatalosan, van egy ízlésviláguk, és a producer tisztában van azzal, hogy melyik fesztivál milyen típusú filmeket szeret, hogy a filmje melyik fesztiválon esélyes arra, hogy bevélogassák, ezért amikor a film elkészültét meghatározza, akkor annak a fesztiválnak a nevezési határideje lebeg a szeme előtt, és attól kezdve számol visszafelé, hogy mikor kell megcsinálni a hangot, mikor kell legyen a picture lock, mikor kell forgatni ahhoz, hogy elkészüljön a film.

- A producer hatáskörébe tartozik az is, hogy mindenkivel tartsa a kapcsolatot, az executive producerekkel, a gyártócégekkel, a finanszírozókkal, a forgalmazókkal, mindenkivel, akinek anyagi beleszólása van a projektbe, akiknek jóvá kell hagyniuk a költségvetést vagy a különféle gyártási döntéseket. Amikor a film finanszírozását összeállítja a producer, akkor általában van benne egy kis nemzeti filmalap, esetleg egy televíziós hozzájárulás, előadás egy-két külföldi tévétől – ezeknek mindig kell szólni, hogy hogyan áll éppen a projekt, milyen színészt választottak stb., mindenkinek napirenden kell lennie a projekt aktuális állásával.
- A film gyártása olyan, mint egy ideiglenes gyár felállítása, majd megszüntetése. Minden egyes projektre létrehoznak egy ilyen gyárat, és a végén bezárják. Úgy kell a gyárat felépíteni, hogy váratlan eseményekre is rugalmasan reagálhasson, hogy ne legyen se túl nagy, se túl kicsi, hogy változni és működni tudjon áldatlan körülmények között is. Minden film egy külön cég. Ennek az oka a pénzügyek tisztántartása, a jogok tiszta megvásárlása, és gyakran könyvelési okai is vannak, például Hollywoodban a gyártócégek gondoskodnak arról, hogy veszteségesek legyenek, hogy ne kelljen kifizetniük a profitból azokat a stábtagokat, akiknek a szerződésében az szerepel, hogy a honoráriumuk egy részét a profitból való x százalék részesedésből kapják. A gyártó cég eladja a „veszteséges” projektet egy másik cégnek, aki aztán a profitot bezsebeli, de a szerződése mindenkinek az eredeti céggel van, amelyik veszteséges. A projektenkénti külön cégeknek az is egy oka, hogy a producer fő cégét ne lehessen beperelni, tehát ha például valaki beperel egy filmet, mert azt állítja, hogy ellopták az ötletét, akkor ne lehessen a teljes Disney-t tönkretenni vele, hanem csak azt a leánycégét, amelyik az adott filmet gyártotta.<sup>200</sup>
- A producer irányítja a film gyártását. Gyártási szempontból van olyan producer, akinek számottevő gyártási tapasztalatai vannak, és a munkáját a folyamat operatív irányításában látja, de van olyan producer is, aki távol próbálja tartani magát a gyártási folyamat részleteitől, és nem működik otthonosan a folyamat

<sup>200</sup> Lénárt 2022

operatív lépéseiben. Bár a produceri és gyártásvezetői szakma különböző, mégis elengedhetetlen, hogy a producernek valamilyen szintű gyártási tapasztalata is legyen, mert ahhoz, hogy stratégiai szempontból irányítani tudja a projekt operatív részét, ismernie kell a folyamat elemeit, és hogy azok milyen összefüggésben vannak egymással.

- A producer mediálja a stábon belüli konfliktusokat és nézeteltéréseket. Fontos, hogy olyan munkaközeget teremtsen, amelyben az egyes kreatív területek együttműködésével valósulhat meg a filmterv. A jó producernek a vezetés, és a döntéshozás a munkája, és az a feladata, hogy a projekten dolgozó különböző emberek egy cél szolgálatába álljanak, megfelelő együttműködés mentén, melynek keretét a producer határozza meg. Egy producer rengeteg megoldandó problémával és konfliktussal találkozik egy film készítése során, lehet, hogy a fejlesztési szakaszban le kell cserélnie egy író, az előkészítésnél egy kiszámíthatatlan technikai folyamattal szembesül, vagy egy költségvetési fiaszkóval, a finanszírozásnál egyszer csak kilép a projektből az egyik finanszírozó, és újra kell tervezni a hiányt és a költségvetést. A stáb különböző tagjai között számos esetben konfliktus alakul ki, a producernek ilyenkor meg kell értenie, hogy a konfliktust mi okozza, és mely irányba kell elmozdulni, hogy az egyensúlyt újra vissza lehessen állítani. A producer elsősorban nem mások vezetője, hanem az adott projektté, céljait és eszközeit a projekt fogja meghatározni tehát.<sup>201</sup>
- A producer felelős az időbeosztás betartásáért, és az időbeosztás meg a költségvetés folyamatos változásáért egyeztetéséért, napirendre hozásáért, és végső soron ő felel a határidők betartásáért. A producer minden munkát leoszt, hogy ha bárhol probléma adódik, akkor be tudjon lépni a problémát megoldani. Ha saját magát is beosztja valahova, és más részlegen probléma lesz, akkor nem fog tudni kétfelé szakadni.<sup>202</sup>

## ■ A produceri munka fázisai

Fejlesztés és előkészítés:

1. A forgatókönyv/tulajdon fejlesztése
2. A finanszírozás biztosítása
3. A gyártási csapat összeállítása
4. A gyártási folyamat megszervezése

<sup>201</sup> Petrányi 2018, 46–49.

<sup>202</sup> Lénárt 2022

#### Gyártás és utómunka

5. Szerződések menedzselése
6. A gyártási folyamat kivitelezése
7. A pénzügyek kezelése

#### Marketing és hasznosítás

8. A tulajdon népszerűsítése
9. A tulajdon hasznosítása
10. Megalapozza és fenntartja a kapcsolatokat a filmiparral

#### Az adott projekten kívüli egyéb tevékenységek:

11. Vezeti a céget, és a filmhez létrehozott cégeket
12. Új projektek után néz<sup>203</sup>

## ■ A producer felelőssége

Tehát a producer valójában a *felelős* ember. Felelős azért, hogy milyen film, mikor, ki-nek, hogyan, mennyiből készül. Felelős a gondolat érvényességéért, a tehetségek felismerésében, a befogadó közeg feltérképezésében, felelős azért is, hogy mindaz, amire az alkotás vállalkozik, a megfelelő partnerekkel és megfelelő körülmények között jöhessen létre. A producernek fel kell tudnia mérni, hogy a tartalom megéri-e az erőfeszítést. A producer felelőssége, hogy a munka során a hibák kijavítódjanak, az alkotó előrelépjen a karrierjében, a partnerek elégedetten és szakmai-anyagi biztonságban távozzanak a projektből. A producer felelős azért, hogy az a film jöjjön létre, amelyért a szövetséget létrehozták. A munkaideje az ötlettől kezdődően addig tart, amíg a film bemutatásra nem kerül, sőt a befogadói elemzések és piaci megjelenés tekintetében akár még évekkel tovább. Természetesen egy produkció mindig rengeteg nehézséggel küzd, nem létezik kompromisszumok nélküli alkotás, minden film a határait feszegeti technikai és költségvetési szempontokból, a producer felelőssége pedig abban rejlik, hogy kijelölje a határokat, és a projektet végigvezesse a kijelölt ösvényen.

A producer felelőssége abban rejlik, hogy a szakmai élete során képes legyen újra és újra feltenni azokat az életbevágó kérdéseket, hogy: Miért kell létrejönnie egy filmnek? Hogyan találhatja meg közönségét? Hogyan születhet meg úgy, hogy az eredeti célját eléri és teljesíti?<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> Lénárt 2022

<sup>204</sup> Petrányi 2018, 6–8.

Kiknek tartoznak a producerek felelősséggel?

A finanszírozónak, akik befektettek a filmbe.

A közönségnek. A producer az első közönség, aki látja a filmet, és felelőssége van abban, hogy felhívja a rendező figyelmét arra, ha nem az az üzenet megy át, amit a rendező szeretne, ha a film nem úgy hat, ahogy azt a rendező elképzei.

A rendezőnek, hogy olyan filmet csinálhasson, amilyent szeretne, és ebben segítse, támogassa.

Az írónak, akitől az ötlet származik, hogy többé-kevésbé azt a filmet valósítsa meg, amiről az eredetileg szólt.

Saját magának, hogy olyan filmet készítsen, amivel egyetért, és amit vállal.

Felel a produkció minden eleméért, a kreatív, a szervezeti, a pénzügyi, a szervezési és a jogi részekért egyaránt.<sup>205</sup>

Ez az oka annak, hogy az Oscar-díjnál, és sok egyéb fesztiválon is, a producer kapja a legjobb filmért járó díjat, mert ő az, aki mindenért felel, akinek mindent kézben kell tartania, és aki a leghosszabb ideig dolgozik egy filmen.

## ■ A FILMTERV ÉS A PRODUCER

### ■ A forgatókönyv elküldése a producernek. Mit küldjünk?

Nem minden esetben jó, ha a producer forgatókönyvet kap először. Minden műfajban más és más kezdés a jó. Egy kisfilmnél a producer szívesebben olvassa el a forgatókönyvet, mert az maximum 20 oldal. Egy játékfilmnél viszont általában alapesetben 80–120 oldal egy forgatókönyv. Egy sikeres producer a pályája során mondjuk 250 megvalósított kis- és nagyjátékfilm mellett lehet, hogy 4000 filmtervvel találkozik, és az élete főként nem abból áll, hogy igeneket mond, hanem abból, hogy nemeket mond elsősorban. Emiatt a producerek, épp az idejük védelmében, annak örülnek a leginkább, ha egy szinopszist és egy treatmentet kapnak, mert a szinopszis-treatment duóból már könnyen megállapítják, hogy érdekli-e őket a filmterv, vagy sem, akarnak-e ezzel az emberrel dolgozni, vagy nem. Persze a forgatókönyvnek nagyon fontos szerepe van, de nem föltétlenül ezzel kezdenek a producerek, első körben nem ezt várják el. Ha küld valaki egy forgatókönyvet egy producernek, akkor az a leggyakrabban visszaír, hogy nincs-e inkább egy szinopszis vagy treatment? Nem véletlen, hogy a pitchfórumokra is szinopszis, rendezői koncepció,

<sup>205</sup> Lénárt 2022



önéletrajz hármassal kell menni (ez utóbbi a rendező meg a producer életpályáját jelenti). Természetesen az is különbség, hogy első filmről van szó vagy sokadikról, mert egy befutott rendezőnek biztos, hogy elolvassa a producer a forgatókönyvét.<sup>206</sup>

Muhi András producer szerint különösen, ha magyar a filmterv, akkor már a mondatoknak a minőségéből is látszik, hogy kell-e neki találkozni ezzel az emberrel, akié ez a filmterv.

Egy filmterv kiválasztásánál nagyon sok mindent kell mérlegelnie a producernek, mert a filmben a legnagyobb probléma az, hogy sokba kerül. (Tehát ha 4 millióból készítenk egy kisjátékfilmet, az nagyon kevés pénz egy kisjátékfilmre, de mégis, a valóságban az is sok pénz, megszerezni pedig főleg sok.)

Ráadásul a forgatókönyv nem szépirodalom, ritka az olyan forgatókönyv, amit az ember önmagában olvasna, noha természetesen vannak, akik szépirodalmi szinten írnak. Nem is a szépirodalmi szinten való írás a fontos, a forgatókönyvnek inkább láttatnia kell, azaz, amikor valaki olvassa a forgatókönyvet, akkor látja a filmet is – de ez egy fárasztó folyamat, és ez is amellett szól, hogy kevés az a producer, aki legszívesebben egyből a forgatókönyvvvel kezdené.<sup>207</sup>

## ■ Mibe száll be a producer. A producer szempontjai

A szempont, ami szerint a producer kiválasztja, hogy milyen projektbe száll be, vagy mibe nem, az a minőség. Alapkérdés a minőség.<sup>208</sup> Egy jó producernek arra van tehetsége, hogy ki tudja választani, hogy melyek azok a produkciók, amelyek értékesek és/vagy piacképesek.<sup>209</sup> Az európai producer általában az európai szerzői film aktuális állapotához képest választja ki a projekteket, amelyekbe beszáll, és a komoly nagy filmfesztiválok azok, amelyek visszaigazolják a rendező és a producer munkáját. Az a jó producer, aki meg tudja ítélni, hogy melyek ezek a projektek már a szinopsis formájában is, hogy van-e értelme ennek nekimenni az ő minőségi vágyaihoz képest. Ismeri a filmtörténetet, járja a világot, nézi az aktuális filmeket, és be tudja löni, hogy mivel kell menni nemcsak nagyjátékfilmek, hanem kisjátékfilm esetén is.

Van olyan producer, például Muhi András ilyen, aki szereti felfedezni a tehetségeket, akár az utcáról beeső tehetségeket is, más producer meg azt szereti, ha már legalább a harmadik játékfilmnél veszi át a rendezőt, tehát neki nem kell már azon gondolkodni, hogy a rendező tehetséges-e.

<sup>206</sup> Muhi 2022

<sup>207</sup> Muhi 2022

<sup>208</sup> Muhi 2022

<sup>209</sup> Petrányi 2018, 16.



A legtöbb európai producer, mivel szerzői filmeket csinál, és a nemzetközi jó visszajelzést célozza, ezért azokkal igyekszik együttműködni, akikben látja ilyen értelemben a potenciált. Ha tetszik az írás, és a rendező előző filmjét is együtt csinálták, akkor világos az út. Ha tetszik a producernek a filmterv, de még nem dolgoztak együtt, akkor bekéri a rendező előző filmjeit, és azok már nagyon sok mindenről árulkodnak. Azt nézi, hogy a rendező képes-e nemzetközi, európai szinten fogalmazni, hogy benne van-e a lehetőség erre. Muhi András szerint a főiskolák jók arra, hogy átlagosan jóra meg tudják csinálni a diákok a filmeket, és valóban, sokkal kevesebb a rossz film, mint régebben. De kevesebb az igazán kiugró is. A sikerhez európai szinten kell tudni fogalmazni – ezt pedig fel kell fedezni egy filmtervben, és ez a producer tehetsége. Természetesen lehet, hogy a producer nem pontosan azt látja, ami az írónak a fejében van, de, amit ő lát, annak hasonlítani kell ahhoz a színvonalhoz, ami Európában van.<sup>210</sup>

Kilazulhat a producer elvárásrendszere, ha kisebbségi koprodukciókba száll be, mert a film minősége nem a kisebbségi producer felelőssége, viszont megérheti beszállni egy filmbe a kölcsönösség, a kapcsolatok miatt. Egy producer beszállhat olyan filmbe is koproducerként, amelyet vezető producerként nem csinálna meg, és ilyen esetekben azért érheti meg beszállni, mert ezek a producerek a kölcsönösség jegyében majd később beszállhatnak az ő filmjeibe. A producer személye koprodukciók esetén garancia lehet a partnereknek arra vonatkozóan, hogy jó filmbe szállnak be, olyan producer mellé, aki jó eséllyel elviszi a filmet A kategóriás fesztiválokra (mert például eddig majdnem minden filmje ott debütált), vagyis, akivel szinte biztos a siker. A koproducerek szempontjából ez azért kulcsfontosságú, mert sok olyan támogatási rendszer van, például a romániai, ahol pontot érnek az A kategóriás fesztiválok, ezek hiánya pedig hátrányt jelent a következő pályázatoknál.<sup>211</sup>

## ■ Mi fontos a producer számára egy történetben?

A producerek a filmtervekben elsősorban a **történetet** vizsgálják, azt, hogy **miről** szól, és **hogyan** szól a témáról.

Miről szól a film – egy szóval ki lehet fejezni, például szerelem, halál, barátság, család, gyerekkor.

Hogyan szól a témáról – egy mondatban lehet elmondani, például a szerelem legyőzi az időt és a távolságot, vagy a szerelem öl, butít és nyomorba dönt, a barátság legyőz minden akadályt, a féktelen ambíció romláshoz vezet. Ez egy sajátos nézőpont az adott tárgy-

<sup>210</sup> Muhi 2022

<sup>211</sup> Muhi 2022

ról, az ok, amiért elkészítik a filmet, mert a tárgyról olyan módon beszél, amely rezonál a szerzővel, azt tükrözi, hogy az alkotók mit mondanak az illető témáról.

A „miről” és a „hogyan” fogja a leginkább befolyásolni a közönséget, tulajdonképpen ez dönti el, hogy ki lesz a közönség.

Egyes producerek, különösen a televíziós producerek, a projektek olvasásakor nagyon mereven ragaszkodnak a forgatókönyv strukturális „szabályaihoz”, annyira, hogy amikor olvassák a forgatókönyvet, akkor azt nézik, hogy valahol a 18. és 22. oldal között kellene történjen egy fordulópont, felütik a forgatókönyvet ott, és ha az illető ponton nem történik semmi említésre méltó, akkor nem is olvassák tovább.<sup>212</sup>

Kurt Vonnegut már 1947-ben megfigyelte, hogy a Hamupipőke története nagyon hasonlít az Újtestamentumhoz. 2016-ban betáplálták a számítógépbe 1700 regényt, és ezeknek az elemzése alapján a mesterséges intelligencia arra jutott, hogy a világon minden történet besorolható 6 alapcselekménybe, minden erre a 6 alapsztorira vezethető vissza az érzelmi változások szempontjából. (Vonnegut változata még nyolcféle alapsztorit különített el.) A hat alapsztori a következő: koldusból királyfi (emelkedés), királyfiból koldus (zuhanás), ember a gödörben (zuhanás, majd emelkedés), Ikarusz (emelkedés, majd zuhanás), Hamupipőke (emelkedés, zuhanás, emelkedés) és Ödipusz (zuhanás, emelkedés majd zuhanás).

Ennek azért van jelentősége a producer szempontjából, mert a közönség nem minden történetet néz egyformán szívesen.

A legnépszerűbbek ezek közül:

1. Hamupipőke (emelkedés, zuhanás, emelkedés) (*Star Wars*) – hero story
2. Ödipusz (zuhanás, emelkedés majd zuhanás) (*Frankenstein*) – anti hero story
3. ember a gödörben (zuhanás, majd emelkedés) (*Óz, a nagy varázsló*) – hero story
4. koldusból királyfi (emelkedés) – hero story

A közönség ezekért fizet a legszívesebben.

Nem csak abból a szempontból vizsgálják a történeteket, hogy mennyien nézik meg ezeket, hanem hogy mennyire marad benne a nézők emlékezetében. Bár az *Avatar* volt a legnagyobb kasszasiker, nagyobb, mint a *Star Wars*, mégis, az emberek az *Avatarra* kevésbé emlékeznek, a *Star Wars* népszerűsége pedig továbbra is töretlen, mert a *Star Wars* alapja a legnépszerűbb, a Hamupipőke-sztori.

Producerként ezért kell megvizsgálni jól a történeteket, hogy milyen típusú történetről van szó, érdemes-e időt, pénzt, energiát befektetni? Az írók és rendezők nyilván azt

<sup>212</sup> Lénárt 2022

írnak és rendeznek, ami jön, de rendezőként is érdemes belegondolni, hogy az illető történet melyik sémába illik bele leginkább, és ennek következtében mennyi érdeklődésre tarthat számot a nézők részéről.<sup>213</sup>

## ■ Forgatókönyv és projekt fejlesztések

A fejlesztés a produceri munka lelke. A fejlesztést nemzetközi területen sokszor emlegetik *development hell*ként, azaz fejlesztési pokolként. A kifejezés, bár meglehetősen kiábrándító, sajnos elég találó is. A fejlesztés egy előre ki nem számítható folyamat, melynek pontos időtartama, kimenetele és költségei szinte alig megjósolhatóak. Egy forgatókönyv-fejlesztés az ötlettől a gyártásba kerülésig sikeres fejlesztés esetén másfél-két és fél évig is eltarthat, de ennél akár sokkal hosszabb ideig is elhúzódhat.

A nemzetközi fejlesztés különösen bonyolulttá válhat akkor, amikor belép a projektbe egy vagy több külföldi koproducer, másféle forgatókönyvírói standardokkal, de egy forgatókönyv fejlesztése során változhat mind a nyelv, mind a történet, mind a partnerek úgy, hogy közben a lényegi mondanivaló ugyanaz marad. Ezeknél a változtatásoknál az alkotóknak és a producernek fel kell tenniük a kérdést: valóban el akarják-e mesélni ezt a történetet, egyáltalán mi a történet esszenciája, mi lenne a lényeg megtartása mellett az az érvényes forma és történet, amely felé el kell mozdulniuk, vagy amely felé még úgy mozdulhatnak el, hogy ne sértsék a lényegét? Hol érvényesek a projekt állításai? Előfordulhat, hogy a történet egy olyan aktualitásba tenyerel, amelyet utolér a történelem, és ilyenkor szükséges újragondolni, hogy mit állít a projekt, mit vesz kölcsön a valóság elemeiből, és mi az, amit stilizáltan szeretne bemutatni, mennyire akar konkrétan aktuális lenni a film, és mennyire szeretne általános érvényűen fogalmazni.

A fejlesztés során egy projekt több koprodukciós lehetőséget járhat végig és építhet fel, amelyből aztán lehet, hogy egy sem valósul meg. Ilyenkor egy filmterv lehet, hogy részt vett több nemzetközi koprodukciós fórumon, amelyekre több különböző booklet készült, amikkel megpróbálták eladni az ötletet, és ennek mentén több finanszírozási terv, költségvetési verzió és draft született a projektből.

Egy projekt fejlesztése során több fejlesztési ütemterv, „SWOT-analízis”-en (Strengths, Weaknesses, Opportunities and Threats), és forgatókönyvírói-dramaturgiai fejlesztésen mehet keresztül egy projekt, és ezeket a változatokat folyamatosan pitchelik az alkotók.

---

<sup>213</sup> Lénárt 2022

A fejlesztés eszközei szoktak lenni a fejlesztési költségvetés, a fejlesztési ütemterv, a fejlesztési SWOT-analízis, vagyis a projekt státusának SWOT-jellegű értékelése, a package, vagyis a vizuális anyagokkal és alapvető információkkal ellátott füzet, esetleg a „projekt ID” létrehozása, ami Piodor Gustafsson módszere, és amelynek keretében a producer leírja a film fejlesztése során az alapvető információkat és közmegegyezéseket. Ez segíti, hogy az alkotók meggyőződjhessenek arról, hogy azonos célokért küzdenek, és mindenki egyetért a filmterv paramétereivel.<sup>214</sup>

Bár nagy divatja van a fejlesztési fórumoknak, természetesen az is működhet, ha az író vagy rendező meg tudja maga írni a forgatókönyvet, illetve fejleszteni tudja a saját köreiben, egy stúdióban (mint amilyen a Balázs Béla-stúdió, majd később az Inforg stúdió volt) vagy más, hasonló szellemi közegben. Nem kell magányos harcosként küzdeni, de a túl sok fejlesztés is lehet ártalmas, van, amikor nem jó, hogy valaki mindig bekiabál a pálya széléről, és még mond valamit, ami tetszetős, és akkor az író elmegy abba az irányba is. Ez nem azt jelenti, hogy nincsenek jó bekiabálások, a fejlesztési fórumok sok mindenkinek lehetnek hasznosak, sokan úgy élik meg, hogy ezek tényleg segítenek rajtuk, mert már nincsenek megfelelően inspiráló szellemi közegek, és tényleg érezheti úgy magát az író vagy író-rendező, hogy egyedül van. Az ilyen fórumoknak van egy másik szerepük is, a kapcsolatépítés, ha valaki részt vesz egy fejlesztési csoportban több másik társával együtt, akkor kialakulnak mi-tudatok, összebarátkozik a többi 15 résztvevővel, és akkor bármikor felhívhatja mondjuk a spanyol résztvevőt, hogy kellene egy spanyol producer vagy egy bérlőcég, vagy valamilyen információ, és ez hasznos lehet.<sup>215</sup>

## ■ A FINANSZÍROZÁS TÍPUSAI

---

Ha a producer beszáll egy projektbe, az egyik legfontosabb feladata a film finanszírozási struktúrájának a létrehozása, azaz mindenhol, ahonnan csak tud, szerez valamennyi pénzt, majd ezek összességéből aztán összeáll a film költségvetése.

### ■ Az önfinanszírozás

Önfinanszírozásról akkor beszélünk, ha az alkotók saját pénzből és saját felszereléssel készítenek filmet. Ez a legkevésbé ajánlott módja a filmkészítésnek. Mindig jó, ha valaki bevállalja, hogy ad pénzt a filmre, még akkor is, ha ez az illető egy ismerős. Mert ők

---

<sup>214</sup> Petrányi 2018, 34–36.

<sup>215</sup> Muhi 2022

már más szemmel néznek a projektre, mint az alkotók, és mondhatnak olyan dolgokat, feltehetnek olyan kérdéseket, amikre a rendező, az író nem feltétlenül gondolt. Tehát az mindig előnyös, ha valaki külső szemmel néz a filmre. Ehhez az erőforráshoz, az önfinanszírozáshoz csak végső esetben kellene nyúlni, és leginkább csak akkor, ha már csak egy nagyon kis összeg hiányzik a költségvetésből, ez kellene legyen az utolsó pénz.

## ■ Crowd funding vagy közösségi finanszírozás

Online pénzszerzési mód, amely során nagy számú embertől kis összegeket próbálnak gyűjteni egy adott projekt megvalósítására egy online oldal segítségével. Az online oldalra fel lehet tölteni a projekt bemutatását, és a befektetők a projekt gazdái által előre meghatározott összegben tudják támogatni a projektet, a befektetés mértékével arányosan pedig a befektetők ajándékot kapnak.

Nagyon sok munkát kell befektetni abba, hogy ilyen módon valóban pénzhez jusson a projekt, teljes embert kíván és kicsi a megtérülési arány, sok mindenkihez kell elérnie a kampánynak, ahhoz, hogy sikeres legyen, és kevesen adakoznak, még a barátok és ismerősök közül is csak körülbelül 1–5% közötti arányban tesznek be pénzt a filmbe, és igazán sok ismerőse kell legyen valakinek, hogy érdemes legyen ezzel megpróbálkozni. Ezt egyszer-kétszer lehet elsütni, mert leginkább a rokonok fektetnek bele az ilyen projektekbe, és nem lehet arra számítani, hogy a család túl sokszor meg fogja ismételni ezt az adakozást.

## ■ Közpénzek

Az európai (és nem csak európai) filmkultúra állami támogatása és állami szintű megszervezése épp úgy társadalmi érdek, mint a színházak, operák, filharmóniák stb. fenntartása. A legtöbb európai országnak van egy nemzeti filmalapja vagy filmközpontja, amely minden évben bizonyos mennyiségű állami támogatást oszt szét a pályázó filmtervek között. Külön-külön pályázati alap szokott lenni a kisjátékfilmeknek, az animációs filmeknek, a dokumentumfilmeknek és a nagyjátékfilmeknek. A filmalapok és filmközpontok szakmai felügyelete általában a kulturális ügyekért felelős minisztériumhoz tartozik.<sup>216</sup> Ezeknek az alapoknak a működése országoként különbözik, és bár sokuk hasonló elvek alapján működik, viszonylag kevés közös szabályozás vonatkozik rájuk.<sup>217</sup>

<sup>216</sup> Joó 2016, 65.

<sup>217</sup> Joó 2016, 41.

Az olyan kis nyelvterületen lévő országok estén, mint Magyarország, Románia, ha az állam nem szállna be a filmkészítésbe, akkor egyáltalán nem készülének filmek. Filmművészet még talán könnyebben lenne, mint filmgyártás, mert ritka esetekben filmművészetet lehet akár nagyon kevés pénzből is csinálni, de az esetek nagy többségében sajnos, ami low budget, az általában rossz is, vagy ha mégsem rossz, akkor gyakran nem képes európai szintű lenni, csak helyi értéként működik. (Ez utóbbi esetre jó példa volt az *uristen@menny.hu* (2000) című film, ami 250 ezer forintba került, de 25 ezren nézték meg a moziban, és 10 millió forintot hozott.)

A francia, német, angol nyelvterületeken létezik hollywoodi típusú filmgyártás is, ami tisztán profitra megy, mert ellentétben a más nyelveket beszélő európai országokkal, sokan beszélnek németül, franciául, angolul a világon, és ők a teljes nyelvterületen eladhatják a filmjeiket. A kis nyelvterületű országokban kevés a pénz a profitorientált filmekre, igazi sztárjaik sincsenek, és ebből kifolyólag nincs piaca a műfaji filmjeiknek, különösen, hogy még az adott ország ez irányú igényeit is sokkal jobban kielégítik az amerikai filmek, amelyekben pénz is van, sztárok is vannak, és sokkal átfogóbb a szakmai tapasztalatuk is ilyen téren, az amerikai filmkészítőknek a vérében van, hogy hogy kell csinálni azt a típusú filmet.

A nyelvi korlátok miatt tehát a kis nyelvterületű európai országoknak nincs annyi potenciális nézőjük, megfelelő számú mozijuk, amennyi legalább elméletileg nyereségessé tehetné a borzasztóan nagy költségű filmkészítést. Ezekben a kicsi országokban érdekes módon kasszasikert is inkább szerzői filmekkel lehet elérni, például, ha egy film nyer egy cannes-i nagydíjat, akkor az átfordulhat profitba, ilyen volt Enyedi Ildikó *Testről és lélekről* (2017) című filmje vagy Nemes Jeles László *Saul fia* (2015) című filmje, amelyek profitot hoztak, mert olyan sok országban lehetett eladni, miközben például a magyar műfajfilmekkel nem igazán lehet profitot csinálni.

Magyarországon, Romániában, Európa kis országaiban a műfajfilm is állami támogatásra szorul. Mindig kérdés volt, hogy kell-e azokat a filmeket támogatni, amelyek klasszikusan a piacra készülének, a magas kultúrához nem tesznek hozzá, csak legfeljebb a popkultúrához. Ez a vita különösen Németországban, Franciaországban tud releváns lenni, hogy műfaji filmek ne pályázhassanak a filmalapokhoz, hanem az állami támogatás maradjon meg a szerzői filmeknek meg a kisműfajoknak (kisműfajok alatt a dokumentumfilmeket, animációs filmeket, kisjátékfilmeket értjük). A kis országokban az államnak a közönségfilmeket is támogatnia kell, mert azok sem készülhetnek el piaci alapon, és általában támogatják is, nagyjából fele-fele arányban a művészfilmekkel. Sajnos, a támogatás ellenére, az ilyen filmek nem lesznek sem túl jók, sem túl sikeresek, erre nincs szürkeállomány sem Magyarországon, sem Romániában, és nemcsak azért

lesznek gyengék ezek a filmek, mert tizede annyi pénzből készülnek, mint Hollywoodban, hanem azért is, mert a filmkészítőkben nem erre van affinitás, a rendezők nagy része művészfilmesnek készül, sokan még azok közül a rendezők közül is, akik végül közön-ségfilmeket rendeznek.<sup>218</sup>

### **Az európai filmalapok típusai**

Európa sok országában nem csak egy forrásból lehet pénzt kapni, hanem több fórumon keresztül osztják szét a filmre szánt közpénzeket. A filmkészítők számára előnyös, ha több forrás van, mert ha egy pályázaton nem kap támogatást a filmterv, akkor lehet máshol is próbálkozni. Ha csak egy forrás van, akkor előfordulhat, hogy az alkotók azon kapják magukat, hogy megpróbálják teljesíteni az éppen hatalmon levő döntéshozók kéréseit, ízlését azért, hogy filmet csinálhassanak, ami a filmművészet számára semmiképpen sem előnyös. Ennek az lehet az ellenszere, ha az egyetlen forrás szétosztásáról döntő bizottságokban folyamatosan cserélődnek a döntéshozók, hogy ne ugyanazon néhány ember szájíze szerint írjanak az írók, és hogy ne öt ember ízlése határozza meg évekig, hogy milyen filmek készüljenek. A döntéshozók cserélődése a rendezőre és a producerre is fegyelmező hatással lehet, mert ha már a harmadik döntéshozó testület dobja vissza a filmtervet, akkor az alkotók nagyobb valószínűséggel gondolkodnak el azon a lehetőségen, hogy esetleg valami nem működik a projektben. A romániai rendszerben ez így van.<sup>219</sup>

Országoként változik, hogy ki fektet filmekbe, van olyan ország, ahol csak az államtól lehet pénzt kapni, de van, ahol a tartománytól vagy a várostól is, tehát vannak regionális alapok, és van, ahol az országos vagy helyi televíziók is valós forrásokkal szállnak be. A közpénzeknek mindig van egy olyan kritériumuk, hogy helyben kell őket elkölteni.

### **Regionális szintű alapok**

Az európai regionális filmalapok városi (például Strasbourg város), megyei (például Charente-Maritime megye), regionális (például Poitou-Charentes régió) és tartományi szinten (például Németország tartományai) működnek. Költségvetéseik nagyon különböző méretűek lehetnek, néhány százezer eurós költségvetéstől akár több mint 35 millió eurós büdzséig. Az európai regionális alapok éves összköltségvetése meghaladja a 200 millió eurót. Európában több mint száz regionális filmalap van, ebből csak Franciaországban hatvan működik, bár a többségük nem fordít túl nagy összegeket a filmgyártásra, a legfőbb céljuk inkább a regionális gazdaság fejlesztése, hogy minél nagyobb költségve-

---

<sup>218</sup> Muhi 2022

<sup>219</sup> Muhi 2022

tésű filmeket és tévéprojekteket vonzzanak a régióba, és ezzel munkahelyeket teremtsenek, ösztönözzék a helyi cégfejlesztést, fellendítsék a turizmust.

A regionális filmes szervezetek hosszú távon segíthetnek a különböző régiók szakmai esélyegyenlőségében, rövid távon pedig a filmközpontoktól távolabb élőknek a filmkultúrához, a filmes know-how-hoz való hozzáférésében. A filmgyártás regionális szintű fejlesztésének érdekében a közpénztámogatásért cserébe a regionális pályázatok előírják a magas, akár 100–150%-os intenzitású helyi költsést. Ezt tudva, minden produkció és koprodukció eldöntheti, hogy megéri-e neki ilyen megkötésekkel regionális támogatásokra pályázni.<sup>220</sup>

### ***Nemzeti alapok***

A nemzeti filmalapokon keresztül történik a nemzeti mozgóképkultúra fejlesztése, állami támogatása. Európában a nemzeti filmalapok száma tulajdonképpen megegyezik az országok számával. A filmalapok éves költségvetése a kisebb gazdasági erejű országok 1–2 milliójától az évi kb. 450–600 millió költségvetésű francia CNC-ig terjed. Európában a nemzeti filmalapok együttes éves költségvetése meghaladja az 1 milliárd eurót. A romániai pályázati intézmény neve Centrul Național al Cinematografiei, a magyaré pedig Nemzeti Filmintézet.

### ***Nemzetközi alapok***

A nemzetközi filmalapok a nemzetközi együttműködésben készített filmipari tevékenységeket támogatják. Működnek alapok, illetve programok összeurópai szinten, ilyen például az Eurimages vagy a Kreatív Európa program. Az Eurimages a mozifilmgyártást is támogatja, de kizárólag a koprodukciókat, legalább két Eurimages-tagország részvételével, filmenként maximum 500.000 euróval. Az Eurimages éves költségvetése kb. 25 millió euró. De vannak több kontinensen átnyúló programok is, és olyanok is, amelyek globális hatósugarúak. Az Ibermedia például a spanyol nyelvet beszélő országok közös alapja, és nagy jelentősége van a Dél-Amerikával való együttműködésben. A Balkán Alap forgatókönyv-fejlesztésre specializálódott alap, amely görög, bolgár, macedón, albán közös produkciókat támogat legalább két ország részvételével. Az Euromed a Földközi-tenger országainak közös programja. Közép-Európában a Visegrádi Alap lát el hasonló funkciókat.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Joó 2016, 147.

<sup>221</sup> Joó 2016, 69–72.



## A filmalapok pályázatainak kiválasztási kritériumai

A kritériumok a filmalapok céljait tükrözik, amely a nemzeti filmkultúra esetében az adott ország filmművészetének az átfogó támogatása, a regionális alapok esetében leginkább a gazdaságfejlesztési hatás, a nemzetközi alapok esetében például a színvonalas európai film a cél.

A filmalap mint finanszírozó nem szólhat bele tartalmi kérdésekbe, produceri, rendezői és írói döntésekbe, nem szólhat bele a stábtagnak kiválasztásába, a forgalmazási stratégiába, nem vágathatja újra a filmet, stb. A filmalapnak arra van joga, hogy támogasson vagy ne támogasson egy projektet.

Kérdés, hogy mi alapján és hogyan választja ki egy filmalap a támogatandó terveket? Az Eurimages esetében például, ami az egyetlen európai filmgyártást finanszírozó alap, a kiválasztási kritériumokat a 36 európai tagállam konszenzusa eredményeképpen alakították ki. A kritériumok a következők: a filmterv művészi értékei, a rendező, a producerek, az alkotó stáb szakmai tapasztalata, a projekt forgalmazási potenciálja, beleértve a fesztiválszerepléseket is, a projekt kereskedelmi esélyei, a művészeti és technikai együttműködés dimenziói a koproducerek között, a visszaigazolt finanszírozás szintje.

Mivel a filmtervek értékelését megnehezíti az, hogy egyszerre sok különböző műfajú filmmel pályáznak, a filmalapok döntési kritériumai esetében felmerül a kérdés, hogy létezik-e egy közös definíció a „jó filmre”? A filmterveket lehet-e hasonló szempontok szerint értékelni? Léteznek-e közös kritériumok? A filmek lehetséges értékelésében az képezheti a döntési kritériumot, hogy az alkotók maguk választják ki a témát és a közönséget, és ezáltal saját maguknak választanak célokat, elvárásrendszereket, és végső soron ezek alkothatják az értékelés kereteit is, tehát például egy közönségfilmmel kapcsolatban értelmetlen egy művészfilm elvárásait támasztani. A kritérium tehát az lehet, hogy a projekt mennyire tud jól kommunikálni a saját maga által kijelölt témájával kapcsolatban. Az Eurimages „Stratégiai Think Tankjének” (reformbizottságának) egyeztetései 2005-ben úgy határozták meg, hogy egy film „annyira jó, amennyire hatékonyan kommunikál saját közönségével”, illetve, hogy egy „kiváló” film „erőteljesen képes” valamilyen „emberi vagy művészi értéket” képviselni, megjeleníteni.<sup>222</sup>

Amiatt, hogy egy film legfeljebb olyan minőségű lesz, mint a forgatókönyv, a filmalapoknak alapvető szakmai érdekük, hogy a filmtámogatási döntések kritériumai között a forgatókönyv minősége játssza az egyik főszerepet. A forgatókönyvek minősége egy gyakorlott, szakértő szem számára elég nagy pontossággal megbecsülhető.

<sup>222</sup> Jóó 2016, 67–95.

Kivételek és szubjektív elemek mindig vannak, emiatt szoktak másodlagos véleményt is kérni. A forgatókönyv-alapú döntés előkészítése érdekében a filmalapok dramaturgokat, lektorokat, forgatókönyv-olvasókat, ún. readereket szoktak alkalmazni, akik a döntéshozók számára írásbeli összefoglalót is készítenek a projektekről, kiemelve a fő pozitív és negatív pontokat.<sup>223</sup>

### **A filmalap és a pályázó közötti kommunikáció**

A filmalapok döntései nem mindig átláthatóak, a readerek írásbeli összefoglalójának legfeljebb csak egy kivonata, összefoglalója hozzáférhető szóban vagy írásban a nem támogatott pályázók részére, illetve, ha pontozásos a rendszer, akkor közlik az elért összpontszámot.

Olyan esetekben, amikor nincs lehetőség a döntésről szóló tisztázott keretű, szervezett kommunikációra, akkor a pályázó informális úton próbál meg információkhoz jutni, ilyenkor kerül sor kiszivárogtatásokra, a lektori véleményekhez való hozzáférésre diszkrét keretek között, ami helyben olvasást jelent, vagy előszóban vagy telefonon történő összefoglalót.<sup>224</sup>

### **Pozitív diszkrimináció**

A filmterv értékelésén kívül a filmalap feladata a pályázó cégek és alkotók szakmai tapasztalatának értékelése is. Ebben a kérdéskörben felmerülhet, hogy bizonyos kisebbségi vagy többségi csoportok diszkriminatív helyzetben lehetnek, és ezek ellensúlyozására mindenféle szintű intézkedéseket hozhatnak a filmalapok.

Például egyes országokban a nemi esélyegyenlőséget kvótákkal próbálják szabályozni, erre jó példa a Svéd Filmintézet 2006-os szabályzata, amely meghatározza, hogy a szakmában alulreprezentált női nem képviselői részére biztosítani kell legalább 40%-os finanszírozási arányt. A kvóták alkalmazása természetesen csak egy lehetséges eszköz, és nem jelent megoldási garanciát egy-egy problémára. Az Eurimages filmalap Stratégiai Think Tankje például bár tárgyalta, de elvetette a támogatási kvótákat mint megoldást a következőkkel kapcsolatban: kisebbségi műfajok, azaz az animációs filmek, a gyerekfilmek és az egész estés mozi-dokumentumfilmek, a rendezőnők, a pályakezdők, azaz első- és másodikfilmfesztiválok rendezői. Cserébe a támogatáspolitikai gyakorlatban mégis érvényesül egyfajta pozitív diszkrimináció, külön figyelem ezekkel kapcsolatban, azaz, a 10-15 tervből, amelyet egy igazgatósági ülésen támogatnak legalább egynek animációs filmnek, egynek gyerekfilmnek, egynek pedig dokumentumfilmnek kell lennie. Az elsőfilmfesztiválnál a szakmai tapasztalat elbírálásánál a kisfilmeket ugyanolyan súllyal veszik figyelembe.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Joó 2016, 118.

<sup>224</sup> Joó 2016, 67–69.

<sup>225</sup> Joó 2016, 80.

## Kölcsön vagy támogatás a filmalap finanszírozása?

A filmalapok által nyújtott támogatás formája országonként változik, és a különböző országok filmalapjai között elég nagy eltérések mutatkoznak. A skála egyik vége a szubvenciótípusú finanszírozás, amely klasszikus állami támogatás: el kell vele számolni, de nem kell visszafizetni. A másik véglet a kölcsönügylet, amely esetében pedig a finanszírozási összeg, annak kamatai és egyéb terhei is teljes mértékben visszafizetendőek. Az európai alapok esetében mindkét modellre van példa, de általában a két konstrukció közötti valamiféle átmenet a jellemző.<sup>226</sup>

Németországban vagy Franciaországban nem támogatják meg 100%-ban a filmeket, hanem például csak 50%-ban, a többi 50%-ot a producernek kell előteremtenie, sőt a támogatást is illik visszafizetni. Ez a konstrukció érvényes a szerzői filmekre is. Ha a film sikeres, akkor a bevételből a német meg a francia producerek visszatörlesztgetik a kapott állami támogatást, gyakorlatilag ők csak a produceri díjért dolgoznak, nem pedig a profitért. Ehhez képest a magyar, a román produceri kar Isten tenyerén ül, ahogy Muhi András producer fogalmaz, mert az állam 100%-ban támogatja meg egy-egy film költségvetését, a kis európai országokban az esetek nagy többségében a filmkészítők 100%-ban állami támogatásból készítik a filmjeiket, a producer anyagi hozzájárulása tulajdonképpen csak a pályázási költségek megelőlegezése.

De minden európai producer nagyszerű helyzetben van az amerikaiakhoz képest, ahol ez a fajta állami támogatás elképzelhetetlen.

## A romániai pályázati rendszer Centrul Național al Cinematografiei

Minden pályázati rendszer figyelembe veszi a rendező és a producer addigi sikereit, de a romániai pályázati rendszer pontozási kritériumokat állít fel ezen sikerek mérésére. A pontozásnak a függvényében áll fel egy sorrend, amelynek alapján eldöntik, hogy melyik filmterv mekkora támogatást kap az igényelt összegből. Például az a projekt, amelyik a legnagyobb pontszámot kapta, és így első helyen végzett a pályázaton, megkapja a kért összeg 100%-át. A második helyen végzett filmterv a kért összegnek már csak a 80%-át kapja meg, tehát a maradék 20%-ot máshonnan kell előkerítenie (általában nemzetközi partnertől – akivel koprodukcióra lép), és így tovább, amíg el nem fogy a pénz.

Ugyanez fordítva is működik, vagyis, ha egy magyarországi vagy más külföldi produkciónak van szüksége még egy hiányzó összegre, és a projekt talál magának egy román koproducert, akkor a román fél nemzetközi koprodukcióként pályázza meg a projektet, és ott is érvényesül ez a pontrendszer. Ilyen nemzetközi koprodukcióként készült az én *Spirál* (2020) című filmem és Lakatos Róbert *Ki kutyája vagyok én?* (2022) című alkotása is.

<sup>226</sup> Joó 2016, 100–101.

A román pályázati rendszer pontrendszere szerint egy pályázaton 60%-ot ér a filmterv minősége, 20%-ot a producer, és 20%-ot a rendező minősítése. Ez azt jelenti, hogy az a rendező, aki az eddigiekben nem mutatott fel nemzetközi eredményeket, az még egy jó filmtervvel is és jó pontszámmal rendelkező producerrel is kevesebb eséllyel indul a pályázaton. Ezért minden rendezőnek érdemes arra törekednie, hogy már lehetőleg a díátfilmjeivel is jó fesztiváleredményeket produkáljon.

A rendező és producer pontszámát illetően a román pályázati rendszer pontosan meghatározza a honlapján, hogy melyik fesztiválrészvétel és melyik fesztivál díj mennyi pontot ér. Ehhez a rendezőnek is és a producernek is a karrierje során készített legjobb filmjét és a legutolsó filmjét veszik figyelembe. Ha a kettő ugyanaz, akkor ugyanaz a pont kétszer számít.<sup>227</sup>

A pontozásnál a fesztiválokat három kategóriára osztják.

A legtöbb pontszámot éri az A kategóriás fesztiválok: Cannes, Berlin, Velence, Karlovy Vary, Varsó stb. A következő a B kategóriás fesztiválokért kapott pontszám. A harmadik kategória a Centrul Național al Cinematografiei (CNC) által elfogadott fesztiválok. Ezeket a rendezvényeket a fesztiválok nemzetközi szövetsége nem tartja annyira fontosnak, de romániai szempontból valamiért fontosak. Ezek is érnek egy kevés pontot.

A CNC-nél a fesztiválokon kívül pontot ér a moziforgalmazás, a film televíziós forgalmazása és az internetes forgalmazás is.

Ebből is látszik, hogy a filmek finanszírozása nagymértékben összefügg a filmek forgalmazásával. Ezért az alkotóknak már a projekt írásának a szakaszában is érdemes szem előtt tartaniuk a filmek fesztiválozásának a lehetőségét is, ami a kiséjátékfilmek esetén azt is jelenti, hogy egy bizonyos hosszön belül érdemes maradni, mert a legtöbb filmfesztivál meghatároz egy maximális percszámot.

### **A pályázati csomag**

A pályázati csomag általában a következő elemekből áll: szinopszis, treatment és/vagy forgatókönyv, rendezői koncepció, költségvetés, mood board. A szinopszist, a treatmentet és a forgatókönyvet már tárgyaltuk korábban, következzenek a többi pályázati elemek.

### **A rendezői koncepció**

A rendezői koncepció információkat tartalmaz arra nézve, hogy a rendező hogyan képzei el a forgatókönyv filmre vitelét. A rendezői koncepciónak nincs standard formája, minden olyan elemet bele lehet írni, amit a rendező fontosnak gondol a film megvalósításával kapcsolatosan. A rendezői koncepcióban általában ki szoktak térni a következő

---

<sup>227</sup> Lakatos 2020

kérdésekre: a film képi világa, hangi világa, miért épp ez a képi-hangi világ meséli el a legjobban a film történetét, milyen a tér-idő kezelés a filmben, milyen a felsnittelés, hosszú snittek lesznek és kevés vágás, vagy rövid snittek gyakori vágással, milyen a kamerahasználat, plánok, objektívek, kameramozgató eszközök, milyen a film ritmusa, lassú, gyors, használ zenét, vagy nem, mekkora stábot szeretne használni, milyen forgatási módszert alkalmaz – különösen, ha ez eltér a megszokottól. A színészválasztással és színészvezetéssel kapcsolatos kérdésekre is ki szoktak térni. A rendezői koncepcióba azt is bele szokták írni, hogy a rendező számára miről szól a film, a történet mely aspektusait szeretné kihangsúlyozni, melyeket elkerülni.<sup>228</sup>

Egyes pályázatok esetében elvárják, hogy a rendezői koncepció válaszokat tartalmazzon arra nézve, hogy a rendező miért akarja elkészíteni a filmet, melyek a személyes indítékai?

### ***A képi koncepció***

Gyakran része a rendezői koncepciónak, ezt a rendező és az operatőr közösen dolgozzák ki, a filmre vonatkozó vizuális döntéseket tartalmazza. A következő kérdésekről szokott információkat tartalmazni: képformátum, kompozíció, plánok felépítése a jeleneten belül, jelenet építkezése, kamerahasználat, ritmus, objektívekre vonatkozó döntések, a megvilágítással kapcsolatos koncepció. Ha a film vizuális újításokat tűz ki célul, akkor ezekre is ki kell térni a képi koncepcióban.

### ***Mood board***

A mood boarddal megpróbáljuk konkrétan érzékeltetni a film hangulatát és képi világát. A mood boardba főleg képeket teszünk, a képeket fotózhatjuk direkt a mood boardhoz, kiválogathatjuk filmekből vagy az interneten talált bármilyen képet használhatunk, a lényeg, hogy rávezessük az olvasót arra, hogy milyen lesz körülbelül a film hangulata. A képeket különféle kategóriákba csoportosíthatjuk. Például a helyszínek, a ruhák, a kellékek, a vizuális effektusok képezhetnek külön-külön kategóriákat a mood boardban, de a plánokra, képkivágásokra vonatkozó képeket is tehetünk bele, a világításra vonatkozó utalásokat, a színhasználatra vonatkozó példákat, akár a színpalettát, amit használni fogunk. A mood boardba bátran beleírhatjuk, ha más filmekben valamilyen szempontból hasonló képi vagy egyéb megoldásokat relevánsnak tartunk, senki sem fogja azt gondolni, hogy ez a film annak a másolata lesz, de segíthet elindítani az olvasó gondolatait, hogy a filmet milyen irányba képzelje el, milyen jellegű filmek közé sorolja. Például, ha a filmben a fő helyszín egy idős szereplő lakása, akkor nem mindegy, hogy egy régi, ócskább bútorokkal telerakott tömbházlakás vagy magas mennyezetű, antik bútorokkal zsúfolt belvárosi lakásként képzeljük el – egy fotó segít ezt tisztázni. Egy filmben általában több/

<sup>228</sup> Lakatos Róbert doktori dolgozata, 39.

sok helyszín van, nyilván nem kell minden helyszínről moodfotót betenni, de érdemes elég képet használni ahhoz, hogy el tudjuk képzelni, hogy milyen miliőben játszódik a történet, milyen környezetben élnek a szereplők. Ugyanez érvényes a többi elemre is, ami a mood boardban szerepel.

## A siker

A sikert a filmek esetében a nézőszám, vagy a profit és a fesztiválsikerek jelentik, és ez a kettő összefügghet.

A profit mostanáig nagyjából úgy állt össze, hogy a film bevételeinek a túlnyomó százalékát a mozibevétel tette ki, a többit a vhs-, dvd-kiadás hozta, illetve megvették a filmet a televíziók. Ez változóban van, most már a mozieladás folyamatosan veszíti el a primátusát. A mozifilmgyártók azért küzdenek, hogy a streamingcsatornák által gyártott filmekkel szemben megtartsák a pozíciójukat, például az Oscar-díj logikája az, hogy a moziban futó filmet díjazzák, a díj ismét megdobja a nézettséget, és ismét egy csomóan vesznek rá jegyet, tehát a díj megtolja a profitot. A fesztiválsikereknek is lehet hasonló szerepük, például arra használják fel, hogy fölraják a zászlóra, hogy itt is nyert, ott is nyert, ezzel biztatva a forgalmazókat, hogy vásárolják meg a filmet. A fesztiválszereplésekre és a díjakra a kis országok, amelyeknek nincs nagy nézőbázisuk, már önmagukban is elegendő megvalósításként tekintenek, akár végcélként, visszaigazolásként, hogy minőséget hoztak létre.

A jó művészfilmes producer előtt – amikor fesztiválokról beszél – mindig a **közszolgálatosság** lebeg, az a fontos, hogy lehetőleg minden filmmel hozzátegyen valamit a kultúrához, minden filmről meg tudja mondani, hogy mi a fontos, mi az új benne a magyar vagy a román filmfolyamhoz képest, és jó esetben az európai filmfolyamhoz képest is. Azért is fontos a fesztivál-visszaigazolás, mert a film nagyon sok adófizetői pénzbe kerül, ezért az alkotóknak kötelességük alapos munkát végezni, és nem rossz filmet csinálni. Fontos, hogy a filmművészet aktuálisan igazi, valós minőséget nyújtson, hogy akiknek van szemük a látásra, azok azt érezhessék, hogy az országuk filmművészete képes ilyen módon fogalmazni. Mint ahogy fontos, hogy legyen komolyzene akkor is, ha nem az a legnépszerűbb, mert létezik olyan, hogy magaskultúra, és minden nemzetnek kell legyen magaskultúrája (amit lehet, hogy kevés ember ért, de ennek az orvoslása nem a filmkészítő feladata, hanem inkább a közoktatásé, hogy az Európából visszaigazoltan magaskulturális terméket értsék a saját országában is).<sup>229</sup>

<sup>229</sup> Muhi 2022

## ■ Adó-visszatérítések/adókedvezmények

Az állami pénzeknek egy másik komponense az adó-visszatérítési támogatás, ami végigsöpört már Európán, sok állam bevezette, és aminek az a lényege, hogy minden, az ország területén elköltött pénznek az állam visszafizeti a 30%-át. Ez nem működik jól minden országban, például Romániában még senki nem tudta visszaigényelni az adót, de Magyarországon jól működik, és emiatt rengeteg külföldi film forog ott. Ennek az intézkedésnek az a célja, hogy az ország területén elősegítse a pénz forgását, fellendítse a filmes iparágat és szakmát, rengeteg filmes munkaerőre lévén igény. Ez elősegíti az ország producereinek a munkáját is, mert automatikusan megvan a finanszírozásnak a 30%-a, és bármilyen koprodukciós fórumon már fel tudják mutatni a költségvetésnek a 30%-át. Az állam az adókedvezmény módszerével tulajdonképpen áteszi egyik zsebéből a másikba a pénzt, de ezzel segíti azt az iparágat, aminek megadják az adókedvezményt. Az adókedvezményes pénzt mindig helyileg kell elkölteni, és gyakran a forgatókönyvet is át kell írni ahhoz, hogy igénybe lehessen venni egy bizonyos ország adókedvezményét. Elképzelhető például, hogy a forgatókönyvet sivatagra írták, és a helyszínnek az a lényege, hogy a sivatagban a nagy meleg miatt nincsenek bacilusok, de ha az adókedvezményt északi országokból lehet megkapni, akkor átírják a történetet az Északi-sarkvidékre, ahol szintén nincsenek bacilusok. Az átírás mindig időt vesz el, és lehet, hogy látszólag elég nagy a változás, például sivatagból sarkkör, de tulajdonképpen a sztori szempontjából nem sokat számít, mert a helyszínnek az a lényege, hogy ne legyenek bacilusok, ez a lényeg pedig nem sérült.

## ■ A koprodukciók

Hollywoodon és Bollywoodon kívül, akik tudnak saját pénzen filmeket csinálni, a világ többi részén nincs elég pénz, hogy egy komolyabb költségvetésű filmet összehozzanak, mindenki koprodukciókban gondolkodik. A koprodukció tulajdonképpen az európai filmgyártás alfája és ómegája. Nemcsak lehetőség lehet, hanem sok esetben hozzáadott érték is.

Két vagy több ország együttműködése, pályázatainak összehangolása, kultúráinak vegyítése, gondolatainak megosztása nagy feladat egy amúgy is sok kihívással küszködő, ráadásul állandóan változó audiovizuális közegben. A koprodukciót sokan a szakkönyvekben is a házassághoz hasonlítják, és ahogy vannak jó házasságok, úgy vannak kényszer szülte egyezségek is. Azt szokták általános szabályként javasolni, hogy egy producer csak és kizárólag akkor lépjen koprodukcióra bármely országgal, ha azt szükségesnek ítéli. Mi-



vel sokkal nehezebb, körülményesebb és lassúbb egy koprodukciót létrehozni, mint egy nemzeti produkciót, minden esetben meg kell vizsgálni, hogy miért érdemes. A legtöbbször az az oka, hogy több pénzre van szüksége a produkciónak, és pusztán finanszírozási szempontból kell szövetségre lépnie egy másik országgal. Ideális esetben azonban a koprodukció ennél sokkal többről szól, és két olyan ország filmes kultúrája találkozik, amely organikusan együttműködve tartalmi szempontból is jobb eredményre juthat az adott projekt létrehozásában. Egy jó koprodukció egy különösen szoros szövetség, melyben mindenki a legjobbat adja a saját országának a lehetőségeiből, amely a közös kulturális tulajdon részévé válik. Éppen ezért, egy jó koprodukció – éppúgy, mint egy jó házasság – elég ritka.

A koprodukciók esetében a partner kiválasztásánál kezdődik a munka legfontosabb része.<sup>230</sup> Ehhez a producereknek komoly filmipari ismeretekkel kell rendelkezniük, tisztában kell lenniük a nemzetközi piac sajátosságaival.

Az országok, a filmet támogató régiók, tartományok, városok stb. a támogatásaik kapcsán többféle típusú feltételt szabhatnak, amelyek által az adott térség kultúráját és gazdaságát részesítik előnyben a támogatások elosztásnál. Ezek a feltételek lehetnek a támogatásra pályázó céggel kapcsolatos feltételek, például, hogy a cégnek hol a székhelye, mi a tulajdonosok állampolgársága stb., kapcsolatosak lehetnek a projekt tartalmával és a film alkotóival, például a film nemzetisége általában egy ponttáblázat szerint kerül besorolásra a film eredeti nyelve, az alkotók állampolgárságai és lakhelyei, a felhasznált irodalmi, zenei, filmalkotások nemzetiségi besorolása stb. által. Ezek a feltételek összefüggésben lehetnek a film finanszírozásával és forgalmazásával, a támogatási összeg helyi költségű felhasználásával. Románia esetén például a főszereplők, valamint a stábtagnak legalább 50%-a román állampolgár kell hogy legyen, továbbá a forgatás kétharmadát Romániában kell elvégezni ahhoz, hogy a film gyártása állami támogatásban részesülhessen.<sup>231</sup>

A koprodukciók létrejöttét elősegíti az adókedvezmény, mert azt jelenti, hogy részben már megvan a pénz, és csak a hiányzó összeget kell előteremteni. A koprodukciók azt jelentik, hogy a film mindkét országban helyi produkciónak számít, helyileg kell elkölteni azt a pénzt, amit az illető ország ad a filmbe. Egy koprodukció minimum 20-80 % arányú kell hogy legyen, de általában kb. 40–60% szokott lenni az arány.

Annak a producernek és rendezőnek, akik koprodukcióban gondolkodnak, érdemes fesztiválokra járni, mert sok fesztiválnak vannak koprodukciós marketjei, ahova érdemes

<sup>230</sup> Petrányi 2018, 43–44.

<sup>231</sup> Joó 2016, 147.



elmenni, hogy összehozzák a pénzt, és megismerjenek potenciális partnereket, megtudják, hogy mik a trendek, milyen típusú projektekre van kereslet.

A koprodukció azt is jelenti, hogy a producer feladja a kreatív kontroll egy részét, csökken a kreatív szabadság, mert a koprodukciós partner országában kell keresni bizonyos szereplőket, bizonyos helyszíneket, hogy megfeleljen az adott országok koprodukciós követelményeinek.

Ha megvan a projekt 60–70%-a két koproducer hozzájárulásából, akkor már lehet pályázni az Eurimago-hoz, amely remélhetően kipótolja a hiányzó összeget.

## ■ Privát pénzek

A privat pénzekből kevés van, és azokat is általában zsánerfilmekre adják. Ha egy rendezőnek van egy kisjátékfilmje, és épp olyan nagyjátékfilmet akar csinálni, mint amilyen a kisjátékfilm, ráadásul pontosan tudja, hogy mikor, kivel, hogyan akarja elkészíteni a filmet – azaz, a projekt teljesen kiszámíthatónak tűnik, akkor esetleg hozzá lehet jutni privat pénzekhez. Kétféleképpen lehet privat pénzt felvenni, az egyik, hogy valaki befektet a filmbe, ami azt jelenti, hogy ha a film sikeres, akkor a befektetésével arányosan nagy összeget kap a profitból. A másik módja, hogy kölcsönt vesz fel a producer, és azt vissza kell fizetnie kamatostól, akár sikeres a film, akár nem, méghozzá a film első bevételeiből. Ehhez a kölcsönhöz csak akkor érdemes folyamodni, ha csak ki kell egészítenie a költségvetést. Fontos kérdés, hogy a magánpénzek esetén mennyi tulajdonjogot adnak fel a filmből a befektetésért cserébe.<sup>232</sup>

Kelet-Európában sajnos nem igazán lehet számítani a mecénatúrára vagy a szponzorokra, (amire például Amerikában vagy Európa nyugati felén akad példa) még akkor sem, ha helyi híresség vezeti vagy rendezi a projektet, illetve csak akkor lehet erre számítani, ha ismerőstől vagy rokontól kérnek szponzorációt, de objektív alapon, a profitra vagy a közszolgáltatásigra bázírozva nem fektetnek bele magánpénzeket a filmekbe.<sup>233</sup>

A szponzoráció egyik elterjedt formája a termékelhelyezés (product placement). Ez akár működhet is, ha kreatívan és szakértelemmel valósul meg. A rosszul alkalmazott termékelhelyezés kárt okozhat nemcsak a filmeknek, hanem a szponzorcégeknek is.

---

<sup>232</sup> Lénárt 2022

<sup>233</sup> Muhi 2022

## ■ Pre selling

A pre selling (előeladás) azt jelenti, hogy a filmet még azelőtt adják el, hogy elkészült volna. Gyakran működik zsánerfilmekkel, mert ott könnyebben ki lehet számolni, hogy egy adott színész egy adott zsánerrel egy adott országban körülbelül milyen sikerre és bevételre számíthat. Az eladási ügynökök kiszámolják, hogy a különböző országokból mekkora összegre lehet számítani, és annak a jövőbeli bevételnek bizonyos, mondjuk 50-70%-át kifizetik előre. A kész filmet aztán értékesítik, de csak az előre megsaccolt fix árat fizetik ki a producernek, amiből levonják a gyártásra megelőlegezett összeget is. Ezzel a producer kevesebbet keres a film eladásából, de legalább van pénze gyártásra. A producer eladhatja a filmet pre sale-lel több eladási ügynöknek is. Ugyanakkor az ilyen tranzakciók azt is jelentik, hogy valamennyit a kreatív kontrollból is fel kell adni általában.<sup>234</sup>

## ■ Barátok és szívességek

A fentiekén kívül egy filmrendezőnek nem szokott más forrása lenni, mint a barátainak meg az ismerőseinek a **teljes kizsigerelése**, akik hisznek benne, és akiknek adott esetben fontos a kredit. A vonal felettieket relatív könnyen meg lehet szerezni egy-egy projektbe, akár ingyen is. Ha egy színész szerelmes a forgatókönyvbe, a szerepbe, amit ajánlanak neki, az akár még be is fizeti magát. Ugyanez érvényes lehet az operatőrre vagy bárkire, aki szerzői jogilag értelmezhető, őket lehet kizsigerelni, őket lehet negyedannyi pénzért vagy pénz nélkül is dolgoztatni, vagy azzal hitegetni őket, hogy majd a következő közös filmben ki lesznek fizetve. Aki a karrierjét építi, vagy aki a karrierjében változást akar elérni, például egy eddig csak gagyi szerepekben feltűnő színésznek ajánlanak egy Hamletet, az akár ingyen eljön, tehát még csak nem is kell feltétlenül a pályája elején lennie valakinek, hogy ingyen részt vegyen egy filmben. Ezekben a szívességekért és kizsigerelésekben milliók vannak.

Ugyanez vonatkozik az eszközökre is. Például, ha elfogy a filmre a pénz, és nincs még kész a hangja, úgy lehet olcsón hangmérnököt keresni, hogy ha például az adott film iránt érdeklődik egy nagy fesztivál, akkor is lehet alkudozni, ha nincs is még beválogatva a film, mert ha beválogatják, bár a hangmérnök negyedannyi pénzért dolgozik, de felkerülhet a kreditlistájára a nagy fesztivál.<sup>235</sup>

<sup>234</sup> Lénárt 2022

<sup>235</sup> Muhi 2022

Természetesen egyszer-kétszer lehet filmet forgatni barátok és szívésségek segítségével, de hosszú távon bele kell törődni, hogy a profi filmkészítés sajnos nagyon sokba kerül, és az ehhez szükséges forrásokat „hivatalos” forrásokból kell előteremteni.

A leggyakoribb a fenti pénzszerzési módok kombinációja. A finanszírozási terv tulajdonképpen a fejlesztésnek és a gyártásnak a bevételi terve. A költségvetés pedig a film kiadási tervét jelenti.<sup>236</sup>

## ■ A PITCHING

---

A pitch egy ötletnek, történetnek vagy forgatókönyvnek a szóbeli (ritkán írásbeli) bemutatása abból a célból, hogy érdeklődést váltson ki a fejlesztésének vagy gyártásának a finanszírozására. A szándék mindig az eladás, ezért a lehető legpozitívabb oldaláról érdemes bemutatni valamit. Bárhogy és bárhol lehet pitchelni, fórumokon, személyesen, telefonon keresztül, e-mailben. Pitchelni lehet a filmalapoknak, magánbefektetőknek, koprodukciós partnereknek, televízióknak, forgalmazóknak, a rendezőknek, a színészeknek stb.

A pitchnél a legfontosabb dolgoknak kell elhangozniuk, a Mit? Miért? Hogyan? kérdésekre adott válaszoknak. El kell mondani, hogy miről akarok filmet csinálni, hogy ezt milyen történettel akarom elbeszélni, és milyen módon, milyen műfajban, milyen vizuális, rendezői elképzelésekkel. Sybill Kurz pitchszakértő szerint fontos, hogy a pitchelő tudja, hogy mit akar, ha ő nem tudja, hogy mit akar, akkor miért várja el tőlem, hogy én kitaláljam. Muszáj érteni a különbséget, a történet és a cselekmény között, a történet az, amit mesélünk, a cselekmény ahogy meséljük, a pitchen a történetet kell elmesélni. Amikor a pitchen kiáll valaki, és elkezd a cselekményt mesélni, akkor teljesen reménytelen helyzetbe kerül, mert nem ér a végére, és a hallgatóknak fogalmuk sincs, hogy ki Bence, Pista stb. De ha azzal kezdi, hogy én erről és erről szeretnék filmet csinálni, vagy hogy ez a film úgy született, hogy velem ez és ez történt, és nem ment ki a fejemből, és ebből született ez a történet, ami itt és itt játszódik ekkor és ekkor, ez és ez a főszereplője, ezt történik vele, itt kezdődik, itt ér véget. Úgy gondolom, vagy az a szándékom, hogy ez azt jelentse, hogy... stb. Ezekkel az információkkal már világosan bemutatta a projektet.

---

<sup>236</sup> Joó 2016, 103–104.

Mindig minden pályázaton, minden pitchen és minden pénzszerzésnél, a nagy produceri-rendezői beszélgetésen két alapkérdés van:

1. Miről akarsz filmet csinálni?
2. Mi a történeted?

A pitch 15–20 éve lett ilyen elsőrendű fontosságú a filmkészítésben.

Bár a filmalapok ritkán kérnek szóbeli előadást, a filmkészítők mégis sokszor kerülhetnek olyan helyzetbe, ahol alkalom adódhat különböző döntéshozók informális meggyőzésére. Formálisabb keretek között koprodukciós fórumok, fesztiválok, üzleti tárgyalások keretében van szükség hatásos, az alkalomhoz illő, és a közönségre szabott pitchingre. Egy „elevator pitch” hossza kevesebb, mint két perc, a koprodukciós fórumokon 15 és 30–40 perc között ingadozik egy pitch hossza, ennyi idő áll rendelkezésre egy filmterv meggyőző ismertetésére és az azzal kapcsolatos kérdések megválaszolására.

## ■ Pitchingfórumok

Produceri szempontból egy filmfesztiválon a legkevésbé érdekes a versenybe került filmek nézése, sokkal érdekesebb a mellette levő market, ahol a világforgalmazók próbálják eladni a filmeket, vagy akinek nincs világforgalmazója, az maga próbálja eladni a saját, már elkészült filmjeit. Ehhez a markethez kapcsolódott nem olyan rég az ötlet, hogy a filmterveket is próbálják eladni már „lábon”. Sokszor még nincs kész a forgatókönyv sem, csak a szinopszis, treatment, rendezői koncepció, koproduceri koncepció, egy költségvetés (plusz-mínusz 10%-ban meg lehet mondani, hogy mennyiből lehet megcsinálni a filmet), és a producer-rendező önéletrajza. A fesztiválok tulajdonképpen hitelesítik a projekteket.

A filmterv eladásához a fesztiválok gyakran szerveznek a vetítésekkel párhuzamosan filmtervfejlesztő workshopokat és pitchingfórumokat, ahol a rendezők szakemberek segítségével fejleszthetik a forgatókönyveiket, majd lepitchelhetik a projektjeiket a különböző országokból érkező producereknek. A pitchingfórumok célja, hogy a rendezők producereket vagy koprodukciós partnereket vonjanak be a filmjeik elkészítéséhez. Mivel a pitch alkalmával 10 perc, 5 perc, sőt előfordulhat, hogy mindössze 2 perc áll a rendező rendelkezésére, hogy a projektet bemutassa, nagyon pontosan meg kell tudnia fogalmazni, hogy miről akar filmet készíteni, mik a projekt erős pontjai, miről szól a filmje. Ebben segíti őt a szinopszis megírása is, de a pitchingfelkészítőkön is segítséget kapnak arra, hogy hogyan lehet a legelőnyösebben bemutatni a filmtervet.

Nem mindegy, hogy milyen projekttel hol pitchelnek, mert az elsőfilmesek például kevesebb eséllyel indulnak egy átlagos pitchingben, de Berlinben akár első filmmel is lehet koproducert találni, mert aki ott pitchel, az nagy százalékban talál is partnert. Első filmmel nullához közelít az esélye annak, hogy Berlinbe beválogassák a projektet. Az általában meseszerűen ritka, ha egy első filmhez találnak koprodukciós partnert, ugyanis első filmbe nem szívesen szállnak be a producerek. Leginkább a második filmtől van értelme pitchelni, akkor van esély arra, hogy a második filmbe beszálljanak, ha az első film jól sikerül. Kisjátékfilmes pitchingek is vannak, érdemes rájuk jelentkezni.

Annak ellenére, hogy egy pitchben valaki nem talál koprodukciós partnert, még érdemes lehet elmenni pitchelni, mert a film utóéletét még segítheti. A többi résztvevő is megismerkedik a filmtervvel, tudnak róla, várják, és könnyebben meghívják majd a fesztiválok a filmet, érdeklődnek, hogy mikor lesz már kész, kéri. A fesztiváloknak presztízs, hogy a projekt, amit náluk fejlesztettek, elkészült, ezért nagyobb eséllyel hívják meg a filmet. Szóval érdemes elmenni akkor is, ha nem remélünk támogatást. Azért is érdemes elmenni, mert kaphatsz olyan ajánlatot is, hogy ha megszerzed X. színészt, kapsz ennyi pénzt, ha átírod a főszereplőt férfiból nővé, és megszerzed Y. színésznőt, akkor beszállnak ennyivel.

Ha jó a filmterv, és jól tudják előadni, akkor van esély rá, hogy egy koproducer beszálljon a projektbe. Ehhez az is szükséges, hogy az anyaországból legyen legalább egy szándéknyilatkozat, hogy amennyiben sikerül például a költségvetés 20%-ára koprodukciós támogatást szerezni, akkor az anyaország támogatni fogja a többi 80%-kal.

A pitchingfórumokon való részvétel egyfajta visszajelzés is, mert ott is megrostálják a jelentkezők mezejét, és ezeken a fesztiválokon tényleg szakemberek vizsgálják a dolgokat, tehát amikor Berlinbe beválogat egy filmtervet a 20 közé, amit lehet pitchelni, akkor az majdnem olyan értékű, mint egy kész filmmel bekerülni Berlinbe, mert azt nagyon sok filmterv közül válogatják ki. Ha nem válogatják be a projektet a pitchingfórumok, akkor gyakran igazuk van, mert lehet, hogy nincs jól megírva a filmterv, elsősorban a szinopszis vagy a treatment. A producer és a rendező önéletrajza is nyom a latban, de első körben a filmterv számít.<sup>237</sup>

A pitching abban is segíthet, hogy minél többször mondják el az alkotók ugyanazt a történetet, annál precízebben fogják tudni, hogy hol vannak a gyenge pontjai. Tehát a pitch nem pusztán a projekt megfelelő eladásához szükséges, de indirekt módon a dramaturgiai hibákra is rávilágít. A pichek során az alkotók pontosabban megfogalmazhatják a fil-

<sup>237</sup> Muhi 2022

nterv lehetséges premisszáit, amelyek mindenike lehet, hogy akár más-más filmnyelvet és történetkezelést igényel. A pitchek során gyakran jogosan felmerül a műfaji kérdés is, és ahogy az alkotók számára is egyre tisztább lesz a projekt iránya, változhat a műfaji meghatározás is, követve a filmterv és a forgatókönyv változásait. A koprodukciós fórumokon felvetett kérdések során az is nyilvánvalóvá válhat, hogy melyek azok az elemek, amelyek mindenkiben kérdéseket vetnek fel, és amelyekre válaszokat kell találni. Így a fejlesztési pitchek határozottan segíthetik a film tartalmi fejlesztését is. Egyes tapasztalatok szerint, amelyik helyen hibás a szöveg, vagy sántít egy nyelvtani szerkezet, ott kell keresni a hibát a forgatókönyvben is. A pitching és az írásgyakorlat így összefüggésbe kerülhet.

Michael Hauge *Selling Your Story in 60 Seconds*, illetve Sybille Kurz *Pitch it!* című könyve hasznos olvasmányok lehetnek a pitchingfelkészülés során.<sup>238</sup>

Kevés azoknak a forgatókönyveknek a száma, amelyek után érdeklődnek is, a filmtervek 10%-a hozza el az érdeklődés 90%-át. Ahhoz, hogy egy forgatókönyv elérje azt, hogy az emberek érdeklődnek iránta, fontos, hogy megfelelő legyen az ötlet, a koncepció, hogy elkapja a kor szellemét, az illető piac érzelmét akár hollywoodi, akár európai, hogy mi az, ahol a világ tart, mit éreznek, mi az, ami az embereknek kell. Vannak korszakok, amikor az emberek inkább komédiákra vágnak, van, hogy inkább thrillerekre vagy olyan filmekre, ahol a főhős talál egy megoldást egy lehetetlen helyzetre. A marketeken tartott konferenciákon bemutatják a nagyobb filmes cégek felméréseit, hogy mire vágnak az emberek, és az is befolyásolja, hogy milyen projektbe szállnak be, mire adnak pénzt, hogy az illető forgatókönyv beletalál-e éppen a kor szellemébe. Vannak olyan forgatókönyvek, amelyek évek óta keringenek a nemzetközi fórumokon, és senki nem akarta megcsinálni, aztán változik az kor, és egyszer csak eljön az ideje, beletalál a témája a kor szellemébe.<sup>239</sup>

## ■ Felkészülés a pitchre

„Az ember arról, amit ismer, amit szeret, arról előadni is fog tudni némi gyakorlás után” – mondta Kézdi-Kovács Zsolt. Szabó István szerint a legfontosabb, hogy nagyon jól fel kell készülni az előadandó történetből. Világos és érthető beszédre, lényegretörő fogalmazásra van szükség, át kell gondolnunk alaposan, hogy kinek beszélünk, miről, és mit szeretnénk elérni, illetve váratlan kérdésekre is kell tudni reagálni. A pitchingre többféleképpen lehet készülni, elsősorban tartalmi szempontból, de előadóként is, a retorika, prezentáció tudománya azt tanítja meg, hogy hogyan lehet egyszerre se túl laza, se túl

<sup>238</sup> Petrányi 2018, 37.

<sup>239</sup> Lénárt 2022

feszes a lelki tartásunk. A meggyőző, átgondolt, higgadt, de mégis szenvedélyes előadásmóddhoz rengeteg gyakorláson keresztül vezet az út.<sup>240</sup>

Minden pitch két dolgot kell elérjen: átadja a projekttel kapcsolatos releváns információkat, és érzelmi kötődést teremtsen azzal, akinek pitchelek. Ezt az érzelmi kötődést nehéz megteremteni. A film vizuális műfaj, és nehéz ezt szóban elmesélni. Érdekes az elején képekben beszélni, képekben mesélni, és aztán később közölni az információkat. Úgy kellene pitchelni, mintha valakinek elmesélnénk egy kedvenc filmünket. Könnyedén, de izgatottan, szenvedélyesen, de higgadtan, lelkesen, de magabiztosan, ezredszer is lelkesen kell bemutatni.

Fel kell készülni a pitchekre, különösen a nyilvános pitchre, otthon elpróbálni, hogy minden fontos dolog elhangozhasson a megadott időkeretben. Vannak, akik annyira komolyan veszik a pitch művészetet, hogy akár a tükör előtt is gyakorolnak, figyelik a testbeszédet, lefilmezik otthon a gyakorlást és kielemezik, és azt tartják, hogy a pitchelés olyan, mint a színészkedés, minél többet próbálsz, annál jobban játszol, betanulják akár a gesztusokat is. Van, aki leméri a színpadot, és aszerint próbál otthon, hogy mennyi hely lesz a színpadon.<sup>241</sup> Ha nem is vesszük ennyire komolyan ezt a pitching nevű performanszt, tisztában kell lennünk azzal, lehet, hogy olyan résztvevők után pitchelünk, akik begyakoroltak mindent, és fantasztikus pitchet adnak elő, tehát semmiképpen nem lehet úgy elmenni pitchre, hogy ahogy lesz, úgy lesz, és annál jobban fel kell készülni, minél lámpalázásabb az ember. Mindenképpen ajánlott előtte megnézni a helyszínt, végigjátszani fejben, hogy mi fog történni, elképzelni, hogyan zajlik minden, fontos megteremteni a biztonságot.

Végig kell gondolni, hogy mi az, amit mondani akarunk, de nem ajánlott betanult szöveget mondani, hanem a kulcsszavakat érdemes megjegyezni, és ezekről szabadon beszélni. Ha életed álma, hogy megcsináld a filmet, de nem ismered annyira, hogy szabadon beszélj róla, akkor van egy probléma. Ugyanígy nem szabad olvasni sem a pitchet, ha nem ismered minden irányból a projektedet, akkor senki sem fog bízni benned.

Oda érdemes figyelni a lélegzésre, ha túl izgatott valaki, akkor lassúbb szuszogással érdemes lelassítani a lélegzést, mert akkor a beszéd is nyugodtabbá válik. Fontos a szemkontaktus, ezzel is bevonod a résztvevőket, elősegíted a kötődésüket a projekthez.

---

<sup>240</sup> Joó 2016, 99–100.

<sup>241</sup> Lénárt 2022

## ■ Miből áll egy pitch<sup>242</sup>

### 1. Bevezetés

Ki vagy, miért vagy itt, mit pitchelsz, honnan jössz, érdemes elmondani, hogy hol végeztél, mit csináltál eddig – mert ezek hitelesítenek.

Például: X. Y. Anna vagyok, ezen és ezen az egyetemen végeztem, készítettem két kisfilmet, amelyek ezen és ezen a fesztiválon voltak, ennyi díjat nyertek.

Még ha csak egy bemutatkozás is, legyenek benne olyan információk, amelyek azt sugallják, hogy miért kell benned megbízzanak.

### 2. Horog (hook)

Elkezdted felkelteni az érdeklődésüket. Erre egy jó módszer lehet, hogy felszólítod őket, hogy képzeljenek el egy helyzetet, aminek köze van a sztoridhoz. Gyakorlatilag felhívod, hogy helyezték magukat a főszereplő helyzetébe, személyessé teszed számukra a sztorit, leírod a főszereplő érzéseit. A lényeg, hogy valamilyen szinten kapcsolódjanak hozzá.

### 3. A sztori

A műfajjal érdemes kezdeni, majd jön a logline, a koncepció. Érdemes a hős történetére koncentrálni, az elejét, közepét, végét elmesélni pár mondatban.

Amikor belemegy az ember a történet részletesebb mesélésébe, akkor is a trailer felépítésének a logikáját érdemes követni, felvillantani dolgokat, de nem kell túl részletesen elmesélni, nem érdemes belemenni nagyon a részletekbe. Minden történetnek van eleje, közepe, vége, mindenikről beszélni kell egyszerűen és világosan.<sup>243</sup>

Érdemes belehelyezni a hőst a világba, leírni őt magát és a környezetét, hogy hol tart az életében. Elég részletet kell adni, hogy elképzelhessék, vele érezhessenek. Itt sem kell túlrészletezni, inkább az érzelmekre érdemes bázírozni. A lényeg, hogy a hallgató bevonódjon, hogy minél több részletet próbáljon kiegészíteni a képzeletével.

Érdemes képekben elmesélni a sztorit, mert a képek alapján elképzelik, és ha ők képzelik el, akkor beleélik magukat a sztoriba.

A high conceptet könnyebb pitchelni, mert ott magától elindul a hallgató agya. Ha nem high concept, az sem baj, csak akkor több részletet kell elmondani, többet kell mesélni a hős elé tornyosuló akadályokról. Ezeknek egy részét érdemes megoldani, egy részét megoldatlanul hagyni.

<sup>242</sup> Lénárt 2022

<sup>243</sup> Lénárt 2022



Amikor a történet a vége felé közeledik, akkor a hős érzéseit és kalandjait akár testbeszéddel is érdemes tükrözni, tehát nemcsak kívülről mesélni, hanem átérezni vele az egészet, mert ezt veheti át a hallgató is.

A végén el kell mesélni, hogy hol hagyjuk a karaktert, hogy milyen vége lesz a filmnek, nyitott vég, vagy lesz egy fordulat. Ha tudni akarják a végét, ha a hallgatók elkezdenek kérdezősködni, ha gondolkodnak azon, hogy mi a vége, és miért az, ha ötletelnek, hogy mi legyen a vége, akkor azt jelenti, hogy sikerült őket bevonni.

#### **4. A csapat**

Nem mindig kell beszélni a csapatról, ez attól is függ, hogy hol és kinek pitchelünk. Van, amikor azért érdemes beszélni a csapatról, mert van egy jó színész, egy jó operatőr, egy jó producer, aki benne van a projektben, vagy legalább érdeklődik a projekt iránt, akkor érdemes mindenképpen felhozni ezt a témát, különösen, ha a rendező kezdő, mert egy ilyen ismert név jelenléte a projektben egyrészt segíthet elképzelni a film képi világát, a karaktert stb., másrészt erősítheti a bizalmat a finanszírozó részéről. Ha nincs ilyen, ebben az esetben csak akkor kell beszélni a csapatról, ha kifejezetten ez is része a pitchnek, mondjuk egy pitchfórumon, vagy ha rákérdéznek.

#### **5. Gyakorlati vonatkozások**

A költségvetésről nem érdemes fix összeget mondani, mert az mindig változhat, attól függően, hogy ki száll be, és milyen körülmények között forog, elég csak nagyságrendet mondani. A lényeg, hogy lássák, az alkotók tudni fogják, hogy hogyan kell kezelni egy költségvetést. Nem érdemes kis költségvetést mondani, mert akkor a legrosszabbra gondolnak, hogy ennyiből nem lehet profi szakemberekkel dolgozni, nem lehet profi módon megcsinálni. Érdemes beazonosítani olyan elemeket, amelyekről lehet tudni, hogy sokba fognak kerülni, de csak akkor, ha lényegesek a projekt szempontjából.

A közönségről akkor érdemes beszélni, ha be lehet lőni, hogy ki fogja megnézni. Ha csak nagyjából tudjuk a közönséget, két szóban el lehet intézni. Ha biztosra lehet tudni, hogy ki lesz a közönség, akkor érdemes bővebben beszélni erről, és arról is, hogy honnan tudjuk.

### **■ A pitch eredménye**

A legtöbbször a válasz „nem”, egy filmes több nimmal fog találkozni, mint igennel. A nemnek számos oka lehet. A nemekből is lehet tanulni, főleg, ha az ember rájön, hogy mi volt az oka a nemnek.

Vannak jó nemek is, például ha valaki azt mondja, hogy nem érdekli őket, mert valami hasonlóan dolgoznak. Az azt jelenti, hogy jó a projekt, a téma, mert mások is csinálják, mert érdemes csinálni, de akkor dolgozni kell rajta, hogy hamarabb fejezd be.

Az is jó nem, ha azt mondják, hogy tetszik a projekt, de nincs elég pénz rá.

Ha azt mondják, hogy nem, mert mi nem ilyen projektekkal foglalkozunk, akkor az azt jelenti, hogy rossz helyen pitcheltünk.

Megjártuk már egy hasonló projekttel – azt jelenti, hogy nagyon jól kell megcsinálni ahhoz, hogy működjön, a megvalósítástól függ a projekt sikeressége.

Rossz nem az, ha azt mondják, hogy nem egy jó ötlet – érdemes elgondolkodni, hogy miért mondják, hogy lehet, hogy van némi igazuk, és ha sok helyről hallod, akkor érdemes elgondolkodni, hogy lehet, hogy ez az ötlet tényleg nem jó, vagy most nem talál bele a korszellembé.

Nem hisszük, hogy te vagy a csapatod meg tudjátok csinálni, ez azt jelenti, hogy nem az ötletet utasítják el, hanem téged, nem hisznek benned, és akkor nem érdemes oda visszamenni más projekttel sem pitchelni, mert veled vagy a csapattal nem akarnak dolgozni.<sup>244</sup>

A follow up. A nem válasz esetén is mindenképp kell írni egy e-mailt, megköszönni, hogy végighallgattak, mert valószínűleg hozzájuk kell menni legközelebb is pitchelni. Igen válasz esetén elkezdődik a munka.

Ha nem sikerült a pitch, de rákérdeztél arra, hogy mi érdekli őket, és van egy olyan ötlet a tarsolyodban, ami érdekli őket, akkor el kell küldeni nekik az ötletet.

## ■ Pitchtípusok

A telefon pitch is ugyanúgy működik, mint a rendes pitch, ugyanúgy kell gesztikulálni, mintha látnának, mert a hangon keresztül ugyanúgy érződik.

A zoom pitchre is ugyanúgy fel kell készülni, meg kell tervezni, hogy mikor mit játszol be, és fel kell készülni technikailag.

Az e-mail pitch a legrosszabb, mert nehéz bevonni azt, akinek pitchelsz, itt érdemes kevesebbet mondani, inkább csak felkelteni az érdeklődésüket, de nem kell átküldeni minden anyagot, mint egy normál pitch esetén, hadd kérdezzenek rá, ha érdekli őket.

Nyilvános pitchek, pitchingforumok – ezekre nagyon fel kell készülni. Fontos, hogy fel kell állni, járkalni, nem jó végig ülni, mert az energiát kell átadni. Úgy kell prezentálni, hogy érdekelje az embereket. A nyilvános pitcheket nem mindig érdemes csinálni, mert sok energiát kell befektetni, akkor érdemes, ha olyan résztvevők vannak ott, akik adhatnak pénzt, például egy nagyobb fesztiválon.<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> Lénárt 2022

<sup>245</sup> Lénárt 2022

A projektet sok mindenkinek, sok helyen kell pitchelni a pitchfórumokon kívül is, a színészeknek, egy írónak, hogy átírja, a koproducereknak, eladási ügynököknek, a pályázatóknak stb. Érdemes olyan fesztiválokra is elmenni, ahol market van, ahol filmeket adnak és vesznek akkor is, ha nincs pitchfórum, és kell pitchelni. A pitchek 80-90% sikertelen, eredménytelen.

Az is lehet, hogy egy potenciális befektető azt mondja, beszállok, ha megszerzed ebből az öt színészből valamelyiket, vagy adok egy bizonyos összegű pénzt, ha ezt a színésznőt szereposztod – lehet, hogy ezért át kell írni a férfifőszereplőt nőire, fel kell venni az illető színésznőt. Mert a pénzádó tudja, hogy ez a film azzal a színésznővel neki mennyi pénzt fog jelenteni eladáskor. Tehát érdemes nemcsak pitchfórumokban gondolkodni, különösen, hogy oda nehéz is bekerülni, hanem érdemes elmenni mindenféle fesztiválra, és ott pitchelni a projektet, ahol csak lehet, ahol olyan emberek vannak, akiknek pénzük van.

Ha nem nyilvános pitchről van szó, utána kell nézni, hogy azt, akinek pitchelünk, mi érdeklí és miért, és úgy kell felépíteni a pitchet, hogy azt mondd, amit hallani akar. Mindig át kell írni a pitchet annak a szája íze szerint, akinek éppen pitcheljük, el lehet tolni a hangsúlyokat.

### **Csináld**

Utánanézni, hogy kinek fogsz pitchelni, milyen a cégük, mire vágynak.

Felkészülni a pitchre, próbálni.

Lassan beszélni, nyugodtan, hogy emlékezzenek arra, amit mondasz. Be kell állítani a biológiai órát, hogy ne pörögjön túl.

Strukturálni kell a pitchet, hogy legyen idő mindent érinteni, ami fontos – ezért is fontos a gyakorlás, próbálás.

Jelen időben pitcheljük a sztorit, mintha most történe.

Képekben beszélni, emelj ki néhány elemet, jelenetet, amire a hallgatók emlékezni fognak.

### **Ne csináld**

Ne olvass fel a jegyzeteidből!

Soha ne csak a sztorit meséld el az egész pitch alatt!

Ha kapsz visszajelzéseket, ne vitatkozz velük! Elég elfogadni, megköszönni stb.

Ne csak elhadard, ha századszor mondod el, akkor is frissen és lelkesedéssel add elő, hogy annak, aki most hallja először, frissnek és újnak tűnjön!

Ne tűnjön túl begyakoroltnak, robotikusnak, ne tűnjön úgy, hogy már te is unod a projektet!<sup>246</sup>

A pitchből az kell kiderüljön, hogy a rendező kreatív, szenvedélyes, elhivatott és magabiztos. Ezenkívül nem árt, ha kiderül, hogy inspiráló és van gyártási tapasztalata.

---

<sup>246</sup> Lénárt 2022

## ■ KI A KÖZÖNSÉG?

---

Egy film kapcsán mindig meg kell határozni, hogy körülbelül ki a film közönsége? A „mindenki” nem válasz, olyan nincs.

A közönséget kétféleképpen lehet felosztani: nagyközönség és niche közönség, azaz specializált, kis közönség. Régebben az volt a hollywoodi hozzáállás, hogy mindenkinek reklámozták a filmet, arra számítva, hogy valakinek csak fog tetszeni, és utána kezdték leszűkíteni, megmaradt egy kisebb közönség, akit tényleg érdekelt a film. Ma már más-ként közelítenek ehhez a kérdéshez, mert sokkal több adat áll rendelkezésre arról, hogy ki milyen filmet szeret nézni, különösen a streamingadókon, Netflix, HBO stb. Ilyenkor van egy célközönség és egy másodlagos célközönség, akiknek a film készül.

Hollywood 4 quadransz filmeket próbál készíteni, amelyek minden közönségnek be-találnak, mindenkinek megfelelnek, mert úgy vannak felépítve, és nagyon sokszor át vannak írva, rengeteg író dolgozik azon, hogy megfeleljenek. Ezek az úgynevezett high concept filmek, ezeket a legkönnyebb eladni és a legnehezebb megírni. Ezek azok a tör-ténetek, amelyeket két szóban le lehet pitchelni, és mindenki látja a filmet, még ha nem is ugyanazt a filmet. Ilyen high concept film pl. a *Jurassic Park* (1993), ennek a pitche ennyi volt: dinoszauruszok ma. Erre mindenki megnyitotta a pénztárcáját, mert mindegy, hogy valaki úgy képzei el, hogy összetörik az egész világot, másvalaki meg úgy, hogy megba-rátkoznak az emberekkel, mindenképp működik. A high concept tulajdonképpen olyan egyedi ötlet, amely mindenkit érdekel, olyan alapgondok, amely beindítja mindenkinek az agyát anélkül is, hogy ismerné a történetet, a szereposztást, a tárgyat, a témát, ilyen filmek a *Jurassic Park*, a *Matrix*, *Terminator*, *Home Alone*. Nehéz ilyen filmet összehozni, ez az, amire minden producer vágyik.

A másik dolog, amit eladási szempontból a producerek keresnek egy projektben, hogy minél fókuszáltabb legyen, minél inkább beazonosítható legyen a célközönsége. Ha beazonosítható a közönség, az akkor sem probléma, ha szűk, sőt ez egy előny. Mert az a szűk, de lelkes közönség maga fogja reklámozni a filmet, és mások is meg fogják nézni még akkor is, ha nem annyira jó a film, mert ez a maroknyi lelkes közönség nagyon ajánl-ja. Tehát előnyösebb, ha van egy szűkebb közönség, aki szereti a filmet, és törődik vele még akkor is, ha ez a közönség nem nagy, mint az, ha van egy nagyobb közönség, amelyik nem túl lelkes, sőt inkább közömbös. Ez főleg a független filmeseknek előny, akiknek nincs sok pénzük promócióra, mert ez a törzsközönség fogja reklámozni a filmet anélkül, hogy sok pénzt kellene költeni promócióra.

A közönség beazonosítására több szemponton érdemes elgondolkodni, és nem min-den szempont vonatkozik minden filmre. Például demográfiai szempontok (életkor, nem, foglalkozás, tanulmányok), földrajzi szempontok (városi, vidéki), pszichografikus (életmód, pl. diák, szakmabeli, jövedelem, szexuális preferencia, értékek, érdeklődés, vé-

lemények), illetve viselkedési szempontok (milyen gyakran néz filmet, mennyire lojális egy műfajhoz). A legtöbb fesztiválfilmet olyan nézők nézik, aki városban laknak, progresszívek, mert a fesztiválok általában nagyvárosokban vannak, ahol vannak egyetemek, tehát a résztvevőknek általában van egyetemi végzettségük, ezért nem valószínű, hogy egy nagyon konzervatív filmet játszanának fesztiválok. Vagy a horrort nem lehet eladni Kelet-Európában, mert ott nem szeretik a horrort, hanem inkább a vígjátékokat. Ugyanakkor a vígjátékok nem szerepelnek jól nemzetközi forgalmazásban, nagyon ritka az a komédia, amelyik többféle működik, mert a horror, a thriller mindenhol működik, mert különböző dolgokat szeretünk, különböző dolgokon nevetünk, drámaként sem föltétlenül fogjuk fel ugyanazokat a dolgokat, de mindannyian ugyanattól a dologtól félünk, a haláltól, a sötétől.

Minél jobban be tudjuk azonosítani ezeket a dolgokat, annál egyszerűbb később eladni a filmet.<sup>247</sup>

## ■ A PRODUCER ÉS A RENDEZŐ VISZONYA

A producerek ideális esetben nem a kész forgatókönyvvel kezdenek dolgozni.<sup>248</sup> Ha abból a helyzetből indulunk ki, hogy a rendező egy pár mondatos ötlettel keresi fel a producert, és ezen a ponton úgy döntenek, hogy együtt fognak dolgozni a projekt létrejöttén, akkor a rendező és a producer a film létrejötte során a teljes folyamat alatt jelen vannak, minden szakaszhoz kötődően van feladatuk, több éven keresztül lesznek napi munkakapcsolatban, és a gyártás valamennyi szakaszában felmerülő, a filmet érintő alapvető kérdésekben kell egyetértésre jutniuk. Ez még akkor sem lesz feltétlenül végig zökkenőmentes, ha szilárd marad bennük az egymás felé tanúsított tisztelet és az egymás tehetségébe és szakmai tudásába vetett hit.

Éppen ezért fontos, hogy mielőtt a producer és a rendező úgy döntenek, hogy együtt fognak dolgozni, bizonyosodjanak meg arról, hogy az adott projekttel kapcsolatban egy nyelvet beszélnek, és hogy az alapvető szakmai és ízlésbeli kérdésekben közös nevezőn vannak. Egy adott téma feldolgozására nem csak egyetlen jó megoldás van, és nem csak egyetlen érvényes megközelítés létezik, a viták pedig sokszor kifejezetten hasznosak és elengedhetetlenek ahhoz, hogy egy film megtalálja a formáját, a hangsúlyait, a hangvételét, de a szempontoknak a különbözősége csak akkor mozdítja előre a film sorsát, ha alapvetően azért ugyanabba az irányba mutatnak, és a producer meg a rendező nem két különböző film mellett érvel.

<sup>247</sup> Lénárt 2022

<sup>248</sup> Petrányi 2018, 37.

Általában ideális az az eset, ha egy rendező-producer páros több filmen át kitart egymás mellett. Kérdés, hogy a producer és a rendező hogyan tudják növelni annak az esélyét, hogy néhány beszélgetés alkalmával valóban kiderüljön, hogy jól tudnak-e majd együtt dolgozni. Ha megbizonyosodni nem is fognak tudni erről, vannak olyan lépések, amelyek segíthetik abban, hogy a producer és a rendező megismerje egymás filmes gondolkodását, és összeesse a sajátjával. Ha a rendező már tapasztaltabb, és több korábbi filmet jegyez, akkor a legjobb módja a rendező munkájának, rendezői hozzáállásának, stílusának megismerésére, ha a producer megnézi vagy akár újranezi a korábbi filmjeit, mert ezek nemcsak önmagukban jelenthetnek fogódzót, de az aktuális filmtervről való beszélgetések kapcsán is konkrét referenciaként szolgálhatnak. Ezeknek a beszélgetéseknek akkor van a leginkább értelmük, ha a korábbi filmek kapcsán a producer őszintén elmondja azt, ami számára kérdéses, és az, hogy a kritikákból tudnak-e továbblépni, és hogy a rendező milyen módon reagál ezekre az észrevételekre, az bizonyos szempontból előrevetíti azokat a jövőben biztosan felmerülő helyzeteket, amikor a közös film forgatott anyagát elemzik majd együtt.<sup>249</sup>

## ■ Együttműködés

A producer és a rendező viszonyát legjobban az egymásrautaltság jellemzi: a jó producer fogalma nem igazán értelmezhető a rendezők nélkül, akikkel dolgozik. A jó producer egyik legfontosabb erénye, hogy meglátja, észreveszi a tehetséget, és az adott filmtervben rejlő lehetőségeket. De a rendező részéről is igaz ugyanez, a film finanszírozásának, megvalósításának és bemutatásának körülményei szempontjából egyáltalán nem mindegy, hogy kivel, milyen producerrel dolgozik együtt. A közös munka megkezdésekor ez az egymásra utaltság különösen kidomborodik, a producernek szüksége van a rendező befektetett munkájára ahhoz, hogy hatékonyan tudja előteremteni a film anyagi háttérét akár már az előkészítési vagy kutatási szakaszban is, amíg a rendezőnek is szüksége van anyagi forrásra ahhoz, hogy a filmterv előkészítésével újabb és újabb muníciót tudjon biztosítani a producer számára, amivel a producer meg tud jelenni a finanszírozók előtt, hogy a projekt megvalósítására anyagi támogatást szerezzen. Ugyanakkor figyelembe kell venni azt is, hogy amíg a rendező egyszerre egy filmen dolgozik, a producernek több, a filmgyártás különböző szakaszaiban lévő projektje van, így nagyobb eséllyel tudja magát fenntartani azokban az időszakokban is, amikor az adott film megvalósítására még nem áll rendelkezésre finanszírozás.<sup>250</sup>

<sup>249</sup> László 2018, 14.

<sup>250</sup> László 2018, 18.

A producernek legalább annyira tájékozottnak kell lennie a film témájával, háttérével kapcsolatos dolgokban, mint a rendezőnek. Ez elengedhetetlen a rendezővel való közös gondolkodáshoz is, de abból a szempontból is, hogy a finanszírozás folyamata során gyakran fordul elő, hogy a producer a rendező nélkül képviseli a filmet, és ilyenkor rajta keresztül kell hogy kiderüljenek a filmterv pontos ismertetéséhez fontos információk. Ilyenkor a producer feladata, hogy a finanszírozó felé közvetítse nem csak a productcióval kapcsolatos kérdéseket, mint hogy mekkora a film költségvetése, melyek a helyszínek, szereplők, hanem minden, a témával kapcsolatos tudást, sőt azt a szenvedélyt is, ami a rendezőt mozgatja a film elkészítése során.

A rendező munkájának a legtöbb film esetében teljesen természetes része az elakadás. Nagyon fontos, hogy a producer jól reagáljon a rendező elbizonytalanodására, és támogassa őt abban, hogy továbbblendüljön az elakadás állapotából. A lehető legrosszabb produceri reakció ilyen esetben, ha a producer átveszi a rendező szerepkörét, ha forgatási helyzetben instrukciókat ad a stábtagnak, esetleg a szereplőknek, vagy az utómunka szakaszában odaül a vágó mellé, és átveszi a rendező szerepkörét. Ez is egy olyan területe a producer munkájának, amire nincs recept, minden egyes helyzetre más a megoldás, lehet, hogy elég a lelki támasz, de lehet, hogy egy új stábtagnak, például dramaturg bevonása oldja meg a helyzetet, vagy egy meglévő stábtagnak lecserélése, vagy utómunkában a film közös megnézése és elemzése, akár tesztvetítés szervezése, de néha elég csak időt hagyni a rendezőnek.

A producer akkor tud a leghasznosabbá válni mind az előkészítés, mind a forgatás vagy vágás során, ha kellő távolságot tart a szereplőktől és a forgatás helyszíneitől, és ezáltal nem éli át mindazt az élményt, amit a rendező átél, és többé-kevésbé objektíven, a felvett anyagból tud kiindulni. Ez a fajta távolság akkor is fontos lehet, ha például olyan, a rendező számára elképzelhetetlennek tűnő megoldásokat kell találni egyes problémákra, mint például egy szereplő lecserélése, egy fontos stábtagnak leváltása, egy olyan jelenet kivágása a filmből, amihez a rendezőnek és akár a vágónak is komoly érzelmi kötődése alakult ki, de aminek a film egészét érintően már nincs dramaturgiai szerepe. Ezeknek a nehéz döntéseknek a meghozatalában a producer tiszta fejjel segíthet.<sup>251</sup>

## ■ Zökkenők

Előfordulhat, hogy egy producer sikeresen és hatékonyan működik az egyik rendezővel való közös munkában, de kudarcba fullad az együttműködése egy másik rendezővel, sőt akár káros is lehet a hozzájárulása az illető rendező filmjéhez.<sup>252</sup>

<sup>251</sup> László 2018, 20.

<sup>252</sup> László 2018, 14.



A producer szempontjából fontos szempont a rendezővel való együtt dolgozásban, hogy a rendező milyen módon tudja építő jellegűnek tekinteni a kritikai megjegyzéseket, hogy a producer észrevételei tudják-e segíteni a rendezőt. László Sára idézi Heino Deckert német producert és forgalmazót, aki érzékletes példát mondott két különböző rendezővel való közös munkájáról a vágás szakaszában: az egyik, a szakmában elismert idősebb rendező a producer minden ötletére nagyon lelkesen reagált, biztosította, hogy remek és hasznos ötletnek tartja, majd a legközelebbi verzió nézésekor a producer azzal szembesült, hogy semmit nem fogadott meg a tanácsaiból. A másik egy fiatal, elsőfilmes rendező, aki épp ellenkezőleg, indulatosan és érzékenyen vett minden kritikai megjegyzést, sőt ki is rohant a vágószobából, annyira megbántódott. A producer azonban később felismerte a megjegyzéseket és javaslatokat a legközelebbi közös vetítés alkalmával, a rendező beépítette ezeket a filmbe, sőt annyira azonosult velük, hogy már saját ötletként tartotta számon őket.

Egy tipikus konfliktusforrás lehet, ha a producer és a rendező, sőt akár más stábtagok is, azon kezdenek vitatkozni, hogy melyik ötlet, jelenet, megoldás, kinek az ötlete volt. Ha a producer vagy bármely stábtag ötletét a rendező a sajátjának érzi, azt jelenti, hogy jó ötlet volt, mert jól illeszkedik abba az egészbe, ami kizárólag csak a rendező fejében létezik. Végső soron mindegy, hogy kinek az ötlete, a lényeg, hogy a film egészét segítse, és hogy a rendező szűrőjén átmenjen. Akármilyen jó legyen is az ötlet, csak akkor kerülhet be a filmbe, ha a rendező tud vele azonosulni, ha inspirálja őt. A rendező, miközben feldolgozza és átgyúrja magán az ötletet, ennek a belső munkának a következtében elkezd a sajátjának tekinteni, és a folyamat alatt hajlamos elfeledkezni arról, hogy az ötlet, amivel most már annyira azonosul, hogy az övének tekinti, azért először mégsem az ő fejéből pattant ki, és bár ez egy természetes folyamat, de ez bánthatja az ötlet gazdáját.<sup>253</sup>

Ugyanígy a rendező szempontjából is fontos kérdés, hogy a producer mennyire és milyen módon szól bele a projekt alkotói kérdéseibe, és a véleménye mellett mennyire kardoskodik.

## ■ Hierarchia

Nem lehet és nem is érdemes összemérni és rangsorolni a producer és a rendező szerepét és fontosságát egy film létrejöttében vagy sikerességében. A rendező a legtöbb producer-rendező modellben egyenrangú fél, és egyes területeken a producer szava, más esetben a rendező szava nyom többet a latban. A hatékony közös munkához fontos, hogy a rendező átlássa a producer munkáját, és fordítva, de nem jó, ha túlzottan belefolynak

<sup>253</sup> László 2018, 15.



egymás feladataiba, döntéseibe. Ha ez mégis megtörténik, az általában annak a jele, hogy nincs meg a bizalom abban, hogy a másik jól végzi a munkáját. Ha viszont megtörténik a bizalomvesztés, különösen, ha nem alaptalanul, akkor bár elvileg sem a rendezőnek, sem a producernek nem áll érdekében, hogy közösen folytassák a munkát, mégis a megkezdett projektből egy bizonyos pont után nagyon nehéz kiszállni. A rendező és producer közötti szerződés fel kell készülnön arra a helyzetre is, hogy ha a film készítése során kiderül, hogy az adott rendező és producer végképp nem tudnak együtt dolgozni már, de a legtöbb esetben az történik, hogy kinnal-keservvel, rengeteg konfliktussal mégiscsak végigcsinálják a filmet.<sup>254</sup>

### ***Az utolsó vágás (final cut) joga***

A producer és a rendező közötti erőviszonyra egy kézzelfogható jelzés, hogy a kettejük között létrejövő szerződésben kit illet meg az utolsó vágás joga. Míg Hollywoodban a producernél szokott lenni, Európában legtöbbször a rendezőt illeti meg az utolsó vágás joga, de ha a producert, akkor is ritka, hogy a producer éljen vele. A legtöbb esetben a film előkészítésében, majd később a vágószobában a producer kifejezésre juttatja a változtatási javaslatait, amelyek szerint a film javára válnak, a végső döntés azonban a rendezőt illeti meg. Előfordulhat, hogy a rendező nem fogad meg bizonyos javaslatokat, és ezt a producer utólag is sajnálja, mert szerinté jobbat tett volna a filmnek, és az is előfordulhat, hogy a producer utólag belátja, hogy jobb volt a rendező elképzelése. A vitákat a legtöbbször ki lehet próbálni a gyakorlatban úgy, hogy a vágószobában kipróbálják a különböző megoldásokat.

Ezt a rendezőközpontú hozzáállást néhány esetben felülírhatja egy-egy konkrét finanszírozó saját támogatási szabályzata, ami azt írja elő, hogy a producernél legyen az *utolsó vágás* joga, vagy legalábbis közösen gyakorolják azt a rendezővel. Ilyen esetekben a producer a rendezővel kötött szerződésben lehetőséget nyújthat arra, hogy ha a rendező nem tud azonosulni a film végső verziójával, amit a finanszírozó elfogad, akkor készíthessen a filmből egy rendezői változatot. Ennek a lehetőségnek a biztosítása azonban pluszköltségekkel jár, amelyek az utómunka összes szakaszában jelentkeznek.<sup>255</sup>

## **■ Produceri szemléletek**

Európában a projektek túlnyomó többsége a rendezőkből indul ki, a rendező szenvedélye a stáb munkájának a mozgatórugója, és mindenki a rendező gondolatiságával összhangban próbálja segíteni a készülés folyamatát, megértve és átélve a témát. Ez nem

<sup>254</sup> László 2018, 17.

<sup>255</sup> László 2018, 16.

azt jelenti, hogy az alkotótársaknak a kézjegye nincs ott az egyes alkotásokon, hanem ez azt jelenti, hogy a producer, az operatőr, a vágó, a dramaturg és a különböző alkotók hozzájárulása egy helyen, a rendezőnél találkozik, az ő alkotási folyamatába illeszkedik bele. Ebben a produceri szemléletben a rendező áll a hierarchia csúcán a tartalommal és formával kapcsolatos döntéseket illetően, de a producernek is kulcsfontosságú a feladata abban, hogy a rendező és a finanszírozó között tartalmi szempontból közvetítsen, és abban is, hogy a pályázat leadása és a szerződéskötés előtt a rendezőt részletesen tájékoztassa arról, hogy az adott finanszírozási forrás milyen tartalmi, illetve formai elvárásokat, néhanem kompromisszumokat jelenthet a filmre nézve, majd a rendezővel közösen eldöntsék, hogy ezek hogyan érintik a rendező filmről alkotott elképzeléseit.

Abban a felállásban, amikor a producertől indul a projekt, a rendező személyének és egyéni stílusának a jelentősége akár kisebb is lehet. Még kisebb lehet a rendező szerepe, ha az első lépést a megrendelő, a finanszírozó teszi meg, ő az, aki producert keres az általa kiválasztott téma és forma megvalósításához, majd a producer keres rendezőt a film megrendezésére. Ebben a helyzetben sem lehet figyelmen kívül hagyni a rendező személyét, azonban a kötött forma miatt kisebb jelentőségük lesz az egyedi meglátásoknak, mint az alkotói filmek esetében. Ha sorozatról van szó, akkor azért is fontos a pontos formai meghatározás, a hossz, a vizuális stílus, snittelési módszer stb, hogy még ha különböző rendezők is dolgoznak a sorozat egyes epizódjain, a végén a sorozat összefüggő és konzekvens stílusú egésznek alkosson tartalmi, formai és vizuális szempontból. Ilyen esetekben a rendező kiválasztásakor az egyéniségnél és személyes hangvételénél fontosabb a *know-how*, hogy a rendező olyan szakember legyen, aki biztosan és stabil színvonalon tudja megvalósítani az előre kialakított koncepciót. Ilyen esetekben a producer közvetítői feladata inkább arról szól, hogy a finanszírozó vagy megrendelő igényeit tartsa szem előtt, és ezeket közvetítse a rendező felé hatékonyan és pontosan.<sup>256</sup>

## ■ Jogi keretek

Egy produceri-rendezői munkafolyamat beindításakor fontos már a legelején meghatározni a munka alapvető jogi és anyagi kereteit.

### **Opciók szerződés**

A producer szempontjából a filmkészítés folyamata általában azzal indul, hogy a szerző, aki a szerzői filmek esetében gyakran megegyezik a rendezővel, megkeresi egy valamilyen fejlesztési stádiumban lévő anyaggal, ami lehet ötlet, szinopszis, treatment.

<sup>256</sup> László 2018, 120.

Ahhoz, hogy a producer elkezdjen dolgozni a filmtervfejlesztés pénzügyi hátterének az előteremtésén, szüksége van arra, hogy az író, vagy író-rendező jogi értelemben felruhazza az ehhez szükséges engedéllyel. A producernek, bármely pályázat benyújtásakor igazolnia kell, hogy rendelkezik legalább a filmterv fejlesztésének a jogaival. Ezért első lépésként a szerző és a producer között általában megkötnek egy úgynevezett *opciós szerződést*, amely egyfajta foglalónak tekinthető. Az opciós jog még nem jelenti azt, hogy a felhasználási és megfilmesítési jogok a produceréi lesznek, hanem csak egy lehetőséget jelent arra, hogy a producer az opció időszakán belül, ami általában két év, élhet az opciós jogával, tehát megszerezheti a film gyártásához szükséges felhasználási és megfilmesítési jogokat. Az opciós jogot a szerző térítésmentesen vagy egy közösen megállapított összegért engedi át, amit *opciós díj*nak hívnak.

Mivel az opciós szerződés mindkét fél részéről egy hosszabb távú együttműködés reményében születik, jó, ha már tartalmazza a későbbi felhasználási és megfilmesítési szerződés lényeges elemeit, akár a felhasználási díj összegét is, de legalább a teljes költségvetéshez viszonyított százalékos arányát, amit a producer abban az esetben köteles kifizetni, ha a szerződésben meghatározott opciós időszakon belül él az opciós jogával.

Ha a rendező írja a film forgatókönyvét, az opciós szerződést akkor sem rendezői minőségében írja alá, hanem mint az opció alapjául szolgáló mű, azaz szinopszis, treatment szerzője, ezért fontos lehet a szerződésben rögzíteni, hogy megfilmesítés esetén a rendezés joga a szerzőt illeti meg.

Az opciós időszak lejártával, ha a producer nem él az opciós jogával, azaz nem jelzi a szerző felé a szándékát a felhasználási és megfilmesítési szerződés megkötésére, például azért, mert a rendelkezésére álló idő alatt nem sikerült biztosítania a film gyártásának feltételeit, a jogok teljes egészében visszaszállnak a szerzőre.<sup>257</sup>

### ***Megbízási és felhasználási szerződés***

A következő lépés a felhasználási és megfilmesítési szerződés aláírása. Ezt is a szerzővel írják alá, ha az író és a rendező személye ugyanaz, akkor ezt a szerződést még mindig szerzői minőségében kötik a rendezővel. A felhasználási és megfilmesítési szerződés legtöbb pontját már az opciós szerződésben is érintették, így annak mentén születik meg a végleges megállapodás. A felhasználási szerződés aláírása sem feltétlenül jelenti azt, hogy a producer korlátlan ideig rendelkezik a megfilmesítés, majd a kész film felhasználásának jogával, gyakori az is, hogy a rendező védelmében a végleges szerződés is tartalmaz időbeli megkötéseket, ami általában 3–5 év. Ha ezen az időintervallumon belül a producer nem kezdi meg

<sup>257</sup> László 2018, 120–122.

a film gyártását, vagy a filmet nem mutatja be, a jogok visszaszállhatnak a szerzőre, illetve a felek elkezdhetnek jóhiszemű tárgyalásokat kezdeményezni az elkészült hasznos anyag illetve a jogok hasznosítása tárgyában harmadik személyekkel. A producer által megszerzett felhasználási jogok általában kiterjednek a gyártással kapcsolatos összes aspektusra, kép és hangrögzítés, többszörösítés, és a rendező lemond az összes forgalmazási jogairól is, beleértve a televíziós sugárzást, és azt is, hogy a filmet leszinkronizálhatják.

Megbízási és felhasználási szerződést olyan kreatív stábtagokkal kötnek, akik a szerződésbe foglalt munkájuk elvégzése során olyan alkotást hoznak létre, amely szerzői jogi védelmet élvez, például a rendező, az operatőr, a vágó. Ezek a szerződések leggyakrabban tartalmazzák a megbízási és a felhasználási szerződések elemeit is, a gyártó például megbízza az operatőrt az operatőri feladatok ellátásával, és egyben megszerzi a létrejövő felvételek felhasználásának jogát. A jogok átengedését célzó szerződéselemek mellett a szerződés kiegészül a megbízással kapcsolatos gyakorlati feltételekkel, jogokkal és kötelezettségekkel, mint például a forgatás és az utómunka ütemterve, a tervezett forgatási napok száma, a feladatkör részletes kifejtése, a forgatás helyszíne.<sup>258</sup>

## ■ Diáfilmek

A diáfilmek esetében a gyártócég az egyetem, mert az egyetem biztosítja a felszerelést, infrastruktúrát, keretet, stábot és néha anyagi forrásokat is a filmek elkészítésére. De a produceri funkciókat általában a kezdő filmrendezők esetében a rendező látja el, vagy megkéri egyik barátját, ismerősét. Olyan embert kell választani „producernek”, aki hisz a rendező elképzelésében. A producernek kisebb produkciók esetében is sok feladatot kell ellátnia, a költségvetés irányítása, szerződések kötése, a stáb szervezése, és ha a produkció nem engedhet meg magának castingrendezőt, helyszínvadászt, akkor neki kell megszerveznie a castingot, a helyszínelést, és neki kell a forgatás ütemezését is lemenedzselni.

## ■ A kisjátékfilmek

A kisfilm azért nagyon fontos, mert ha valaki meg tud csinálni egy kisfilmet, még ha az csak egy sprint is a nagyjátékfilmes hosszútávfutáshoz képest, abból már lehet látni a tehetséget, elkezd épülni a rendező köré egy stáb, akikkel aztán továbbmegy a nagyfilmekhez.<sup>259</sup>

<sup>258</sup> László 2018, 122.

<sup>259</sup> Muhi 2022

A nagyjátékfilmek és kisjátékfilmek között produceri szempontból az az egyik fő különbség, hogy a kisjátékfilmeknek ma már kicsi a piacuk. Régebben el lehetett adni még kisfilmeket is, de ma már mindenki felteszi a Youtube-ra vagy egyéb videómegosztóra, és ez teljesen lenullázta a kisjátékfilmek piacát. Úgy tekint rájuk mindenki, hogy egy ugródeszka ahhoz, hogy egy websorozatot vagy egy nagyjátékfilmet készítsenek, ugródeszka a rendezőnek, a producernek, az írónak, hogy megmutassa, hogy el tud mesélni egy történetet, és annak alapján majd megbíznak benne, hogy nagyfilmet is fog tudni csinálni, ez a „calling card”-ja a rendezőnek. Érdemes jól kiválasztani a kisfilm műfaját is, mert hogy ha valaki egy jó drámát rendezett kisfilmben, akkor ebből senki nem következtet arra, hogy meg tud jól rendezni egy akciófilmet vagy romantikus vígjátékot, sőt a drámán belül sem mindegy, hogy milyen drámában bizonyított, mert nem biztos, hogy elhiszik róla, hogy más típusú drámában is helytáll. Ez különösen a piaci alapú filmgyártásra érvényes.

Túl sokan akarnak filmet csinálni, túl kevés a pénz, és túl sok a bizonytalan elem a filmkészítésben, ezért mindenki arra törekszik, hogy amit csak lehet, azt bebiztosítson, mert még így is bőven marad majd rengeteg olyan elem, ami elromolhat.<sup>260</sup>

A produceri szakma lényegéhez tartozik, hogy minden egyes filmnél gyakorlatilag újra kell kezdeni a gondolkodást. A producernek minél nagyobb a gyakorlati tapasztalata, annál több ismert séma közül tudja kiválasztani, hogy milyen irányba induljon el az adott film megvalósítása tekintetében, nem tévesztve közben szem elől azt, hogy a finanszírozási lehetőségek évről évre változnak és alakulnak, például a nemzetközi koprodukciós lehetőségek irányába tolódnak. De bármekkora tapasztalattal is rendelkezzen egy producer, folyamatosan újra kell gondolnia a stratégiáját, hatékonyan együttműködve a rendezővel.

---

<sup>260</sup> Lénárt 2022

---

## KÖNYVÉSZET

---

- ÁRVA A. ROBERT, 2006. *Forgatókönyvírás*, Pannonscript, Budapest  
<http://www.pannonscript.com/index.html#tortenetszerkesztes>. Letöltés dátuma: 2022. december 6.
- BÁLINT ÁGNES, 2013. *Mérhető-e az identitás fejlődése. A monomitosz-analízis módszere*, 5–25.  
<https://scholar.google.com/citations?user=NsbamZgAAAAJ&hl=hu>. Letöltés dátuma: 2022. december 6.
- BÍRÓ YVETTE – RIPEAU, MARIE-GENEVIÈVE, 1996. *Egy akt felöltöztetése – Képzletgyakorlatok*, Osiris Kiadó, Budapest
- DRAGON ZOLTÁN, 2003. *Filmadaptáció. Az irodalom és a film végtelen dialógusa*, Film-tett, Kolozsvár  
<https://filmtett.ro/cikk/filmadaptacio-az-irodalom-es-a-film-vegtelen-dialogusa>.  
Letöltés dátuma: 2022. december 6.
- EGRİ LAJOS, 2008. *A drámaírás művészete*, Vox Nova Produkció és Műegyetemi Kiadó, Budapest (fordító: Köbli Norbert)
- EMERY, ROBERT J., 2003. *The Directors Take Four*, Allworth Press, New York
- FIELD, SYD, 2011. *Forgatókönyv. A forgatókönyvírás alapjai*, Cor Leonis Kiadó, Budapest (fordító: Köbli Norbert)
- GORETITY DÁNIEL, 2019. *Egy forgatókönyv felépítése és a három felvonásos struktúra*, Puliwood  
<https://www.puliwood.hu/ismertetok/egy-forgatokonyv-felepitesi-es-a-harom-felvonasos-struktura-259867.html>. Letöltés dátuma: 2022. december 6.
- GYÁRFÁS DORKA, 2020. *„Őt mindig a félelem izgatta” – 40 éve halt meg Alfred Hitchcock*, Wmn.hu,  
<https://wmn.hu/kult/52728-ot-mindig-a-felelem-izgatta--40-eve-halt-meg-alfred-hitchcock>. Letöltés dátuma: 2022. december 6.

HITCHCOCK, ALFRED, *Idézetek*

<https://www.goodreads.com/quotes/728496-there-is-a-distinct-difference-between-suspense-and-surprise-and>. Letöltés dátuma: 2022. december 6.

INDICK, WILLIAM, Ph.D. 2004. *Psychology for Screenwriters. Building Conflict in Your Script*, Michael Wiese Productions, Studio City

JOÓ TAMÁS, 2016. *Nemzetközi produceri ismeretek. Filmfinanszírozás és filmpolitika*, DLA doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, Téma-vezető: dr. Stóhr Lóránt egyetemi docens

KÍGYÓS ÉVA, 2006. *A hős útja*, in Önként vállalt vakság, Saxum Kiadó, Budapest, 13–52.

KOLLARIK TAMÁS – KÖBLI NORBERT, 2017. *Magyar forgatókönyvírók I.*, MMA Kiadó, Budapest

KOLLARIK TAMÁS, 2021. *Magyar producerek I.*, MMA Kiadó, Budapest

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT, 2006. *A modern film irányzatai*, Palatinus Kiadó, Budapest

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT, 2009. *Mozgóképelemzés*, Palatinus Kiadó, Budapest

KRIGLER GÁBOR, 2009. *Sorvezetők*, Filmvilág, Budapest

[https://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=9621](https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=9621). Letöltés dátuma: 2022. december 6.

LÁSZLÓ SÁRA, 2018. *Betekintés a dokumentumfilm produceri hátterébe*, DLA-dolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest

LAKATOS RÓBERT, 2013. *Dokumentum- és játékfilmes rendezői módszerek kölcsönhatása a közép-kelet-európai filmművészetben az ezredfordulót követő első évtizedben*, Doktori dolgozat, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Hungarológiai doktori iskola, Kolozsvár

LAKATOS RÓBERT, 2020. *Záróvizsgafilm-javaslatok*

[http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/Vizsgak/Melleklet\\_Zarovizsgafilm\\_Javaslatok2020-21.pdf](http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/Vizsgak/Melleklet_Zarovizsgafilm_Javaslatok2020-21.pdf). Letöltés dátuma: 2022. december 6.

LÉNÁRT PÁL, 2022. *A producer szerepe egy filmben*. Filmfesztiválok, pitching workshop, Sapientia Egyetem, 2022 okt. 25–26.

MCKEE, ROBERT, 2011. *Story. A forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei*, Filmtett Egyesület, Kolozsvár (fordító: Jakab-Benke Nándor, Zágoni Balázs)

MUHI ANDRÁS, 2022. *Szakmai beszélgetés Muhi András producerrel*, 2022. október 25.

MUHI KLÁRA, 2016. *Narratológiai jegyzetek*, Metropolitan Egyetem

NAGY V. GERGŐ – SZÖLLŐSI BARNABÁS, 2020. „Soha az életben nem küldtek ki sehonnan”. *Interjú Schulze Évával*. Apertúra, 2020. tél.

<https://www.apertura.hu/2020/tel/nagyv-szollosi-soha-az-életben-nem-kuldték-ki-sehonnan-interjú-schulze-evával/>. Letöltés dátuma: 2022. december 6.

NFI FORMAI KÖVETELMÉNYEK

[https://nfi.hu/files/document/document/795/MNF%20formai%20követelmények\\_Szinopszis\\_Treatment\\_Script.pdf](https://nfi.hu/files/document/document/795/MNF%20formai%20követelmények_Szinopszis_Treatment_Script.pdf). Letöltés dátuma: 2022. december 6.

PETRÁNYI VIKTÓRIA, 2018. *A filmproduceri MA képzés lehetőségei*, DLA-dolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest

PROFERES, NICHOLAS T., 2008. *Film directing fundamentals: see your film before shooting*, Elsevier, USA

RAJNAI RICHÁRD, *A filmműfaj jellegzetességei. A zsánerek evolúciója*.

<https://www.kepagepben.hu/filmkultura/a-filmmufaj-jellegzetessegei/>. Letöltés dátuma: 2022. december 6.

ROSCA, ANDREEA, 2017. *Tudor Giurgiu, fondatorul TIFF, despre “bucătăria” unuia dintre cele mai bune festivaluri de film din lume. Și cum face 30 de lucruri în același timp*, Profit.ro

<https://www.profit.ro/povesti-cu-profit/interviurile-andreei-rosca/tudor-giurgiu-fondatorul-tiff-despre-bucataria-unuia-dintre-cele-mai-bune-festivaluri-de-film-din-lume-si-cum-face-30-de-lucruri-in-acelasi-timp-17186036>. Letöltés dátuma: 2022. december 6.

SCHULZE ÉVA, 2022. *Szakmai beszélgetés Schulze Évával*, 2022. november 14.

TOMARICK, JASON J., 2011. *Filmmaking. Direct Your Movie from Script to Screen Using Proven Hollywood Techniques*, Elsevier, USA



VOGLER, CHRISTOPHER, 1985. *A Practical Guide to Joseph Cambell's The Hero with a Thousand Faces*,  
<http://www.thinking-differently.com/creativity/wp-content/uploads/2014/01/The-Heros-Journey.pdf>. Letöltés dátuma: 2022. december 6.

VOGLER, CHRISTOPHER, 1998. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese Productions, USA

WERNER HERZOG MASTERCLASS 2020

<https://www.masterclass.com/classes/werner-herzog-teaches-filmmaking>. Letöltés dátuma: 2022. december 6.

---

## FILMJEGYZÉK

---

*Persona* (1966), r. Ingmar Bergman  
*Lavina* (2014), r. Ruben Östlund  
*Casablanca* (1942), r. Kertész Mihály  
*Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014), r. Reisz Gábor  
*A cápa* (1975), r. Steven Spielberg  
*Csillagok háborúja* (1977), r. George Lucas  
*A keresztapa* (1972), r. Francis Ford Coppola  
*Rossz időzítés* (1980), r. Nicolas Roeg  
*A burzsoázia diszkrét bája* (1972), r. Luis Bunuel  
*Csend* (1963), r. Ingmar Bergman  
*Bikaborjak* (1953), r. Federico Fellini  
*Országúton* (1954), r. Federico Fellini  
*8 és fél* (1963), r. Federico Fellini  
*Amarcord* (1973), r. Federico Fellini  
*Az éjszakai portás* (1974), r. Liliana Cavani  
*Fehér izzás* (1949), r. Raoul Walsh  
*A bárányok hallgatnak* (1991), r. Jonathan Demme  
*Alkony sugárút* (1950), r. Billy Wilder  
*Amadeus* (1984), r. Milos Forman  
*Tizenkét dühös ember* (1957), r. Sidney Lumet  
*uristen@menny.hu* (2000), r. Stefanovics Angéla, Kálmánchelyi Zoltán, Végh Zsolt  
*Testről és lélekről* (2017), r. Enyedi Ildikó  
*Saul fia* (2015), r. Nemes Jeles László  
*Spirál* (2020), r. Felméri Cecília  
*Ki kutyája vagyok én?* (2022), r. Lakatos Róbert

JANKA (OFF) (CONFIDENTIAL)  
(orditva)

bence!

(ordítva)  
Bence!

JANKA HANGJA ALIG HALLATSZIK A LÁMPFÜRÉS HANGJÁVAL!  
Idegesen megrántja a vállát, tovább várja a levelet,  
szeszhető, hogy a jégdarab levált, BENCE ISMÉT  
lámpafűrést.

68443 1502.

[illegible]

ISBN: 978-606-37-1641-6